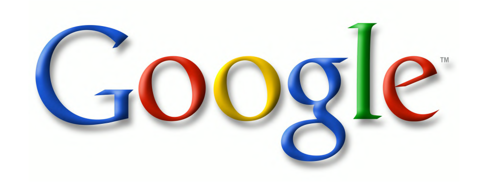
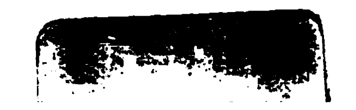




INGRES

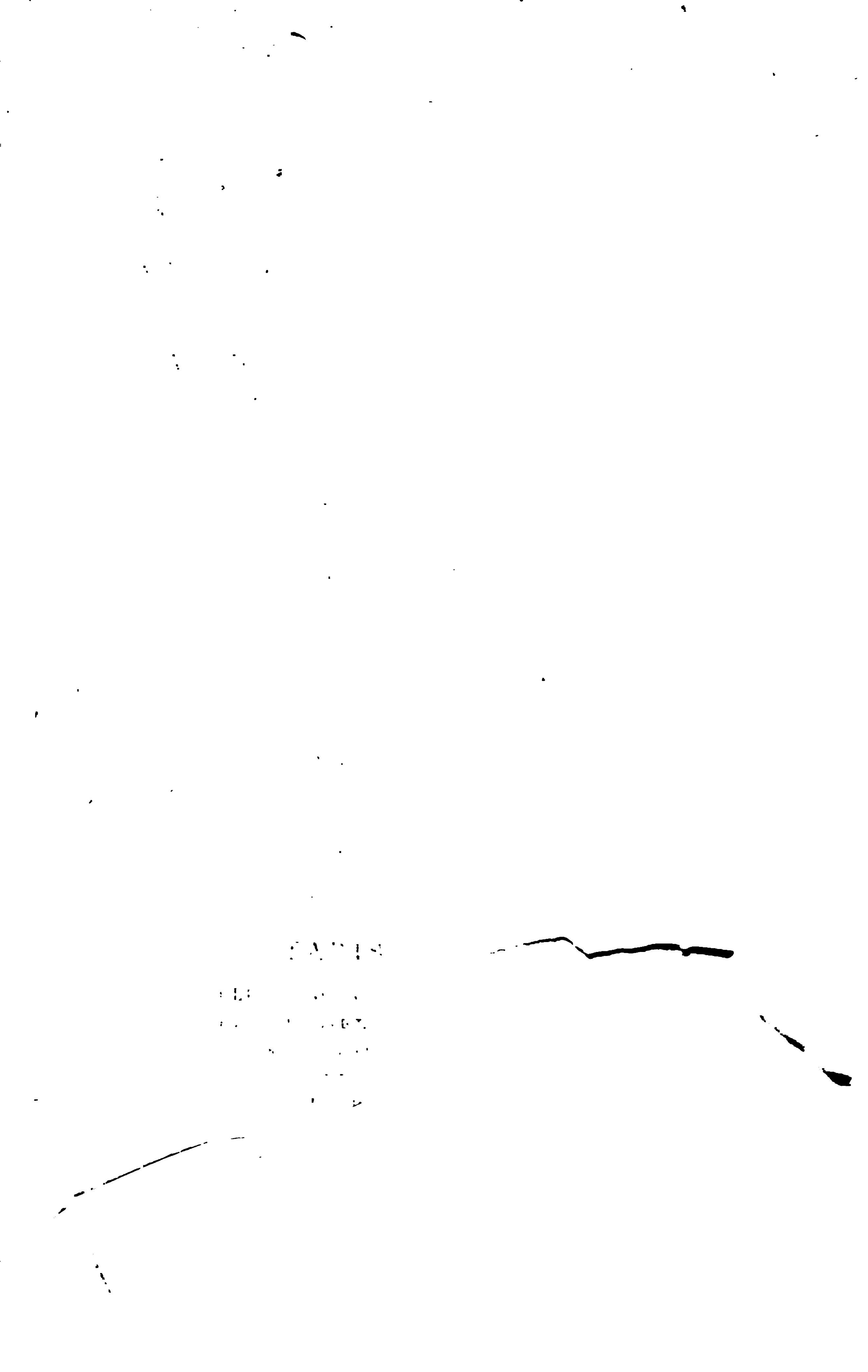
SA VIE ET SES OUVRAGES


IMPRIMERIE J. CLAYE
RUE SAINT BENOIT 7
LABOR
PARIS



INGRES A L'AGE DE 24 ANS

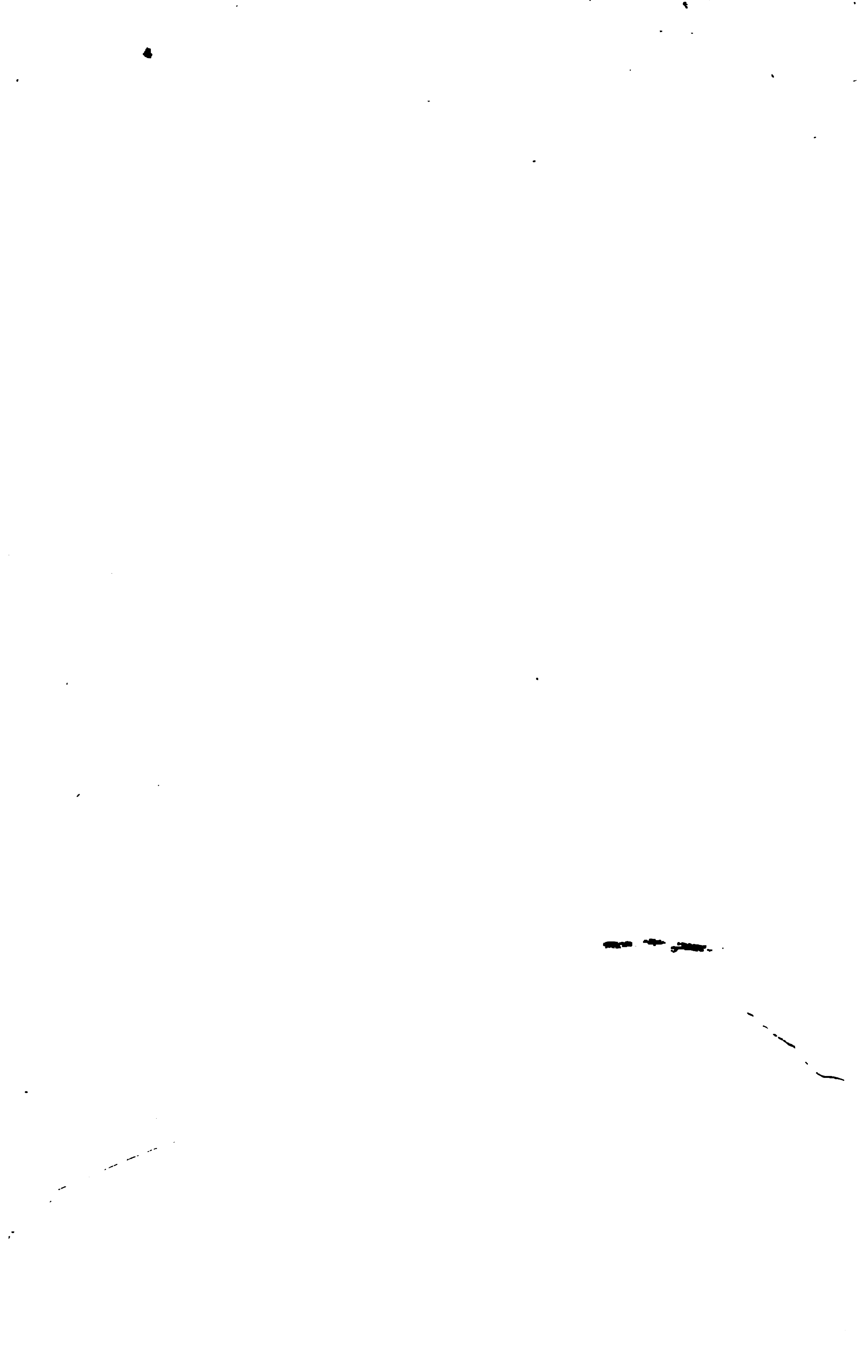
IMP. A. SALMON, PARIS





INGRES À L'AGE DE 24 ANS

IMP. A. SALMON PARIS





INGRES

SA VIE ET SES OUVRAGES

PAR M. CHARLES BLANC

MEMBRE DE L'INSTITUT

Avec un portrait du Maître, gravé par FLAMENG

ET DOUZE GRAVURES SUR ACIER

PAR

MM. HENRIQUEL-DUPONT, de l'Institut

DIEN, DUBOUCHET, FLAMENG, GAILLARD, GAUCHEREL

HAUSSOULLIER ET ROSOTTE

Un fac-simile *d'autographe et une gravure sur bois*

d'après le buste d'Ingres, par M. BONASSIEUX, de l'Institut



PARIS

Vve JULES RENOUARD, ÉDITEUR

ÉTHIOU-PÉROU, DIRECTEUR-GÉRANT

6, RUE DE TOURNON, 6

1870

AU LECTEUR

Cette étude sur la vie et les œuvres du plus illustre peintre de notre temps s'est agrandie jusqu'à devenir un livre. Cela tient à l'abondance et à l'intérêt des renseignements qui sont venus s'offrir à nous dès le jour où nous avons commencé, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, une notice sur Ingres, sa vie et ses ouvrages. Plus de cent vingt lettres autographes adressées par Ingres à ses meilleurs amis, notamment à M. Marcotte, d'Argenteuil, à M. Gilibert, de Montauban, à M. Sturler, nous ont permis de suivre le maître pas à pas dans les phases si diverses de sa vie, de connaître à la fois les variations de son humeur et l'unité inflexible de son caractère, ses émotions de chaque jour, ses découragements momentanés, ses actes de vigueur, ses efforts héroïques pour atteindre aux plus hauts sommets, enfin, ses idées sur l'art et ses opinions sur les autres et sur lui-même.

Grâce à d'aussi précieux documents, nous avons pu restituer en son entier une des physionomies les plus étonnantes de l'École française, peut-être la plus originale de toutes, et nous avons essayé de faire le portrait d'Ingres en suivant les principes qu'il suivait lui-même pour faire le

portrait des autres, c'est-à-dire, en le particularisant au plus vif par la signification de quelques détails choisis, et en évitant avec soin ce qu'il fuyait, lui, avec horreur, les poncifs, en d'autres termes, ces expressions vagues, générales, élastiques, dont se servaient autrefois les biographes, et qui, une fois clichées, pouvaient s'appliquer, par un simple changement de nom, aux personnages les plus différents. Mais comme les mots ne suffisent pas pour décrire des tableaux et peindre un peintre, nous avons voulu enrichir la présente notice d'Ingres de toutes les gravures d'après lui qui pouvaient entrer dans notre format.

Ces planches, exécutées par nos plus habiles artistes, diront beaucoup mieux que nous ne l'avons dit la supériorité du talent d'Ingres, la fierté et la délicatesse de son dessin, l'accent particulier de sa peinture, la vérité incisive de ses portraits, tout ce qui constituait sa forte personnalité. C'est le privilége des maîtres classiques et de ceux qui le deviendront, que leurs œuvres traduites par le burin du graveur conservent et immortalisent ce qu'il y a de plus essentiel dans leurs qualités, le dessin, et ce qu'il y a de plus élevé dans l'art, le style.

7 mars 1870.

LISTE DES GRAVURES

INGRES

SA VIE ET SES OUVRAGES

I.

Il n'est pas toujours utile de raconter en détail la vie des artistes, tantôt parce qu'elle est en contradiction, au moins apparente, avec la nature de leurs œuvres, tantôt parce qu'elle peut offrir des côtés vulgaires qui refroidissent l'admiration et la découragent. Mais lorsque le biographe est en présence de ces hautes individualités qui sont les mêmes sous toutes les faces, il est intéressant d'entrer, aussi avant que possible, dans le récit de leur odyssée, afin de vérifier en quelque sorte leur talent par la contre-épreuve. De nos jours, un sentiment de réaction, bien naturel d'ailleurs, contre le système de généralités banales qui affadissait les anciennes biographies, a conduit la critique historique à se jeter avidement dans l'étude des petites circonstances; elle a fini même par attacher une importance exagérée aux menus billets retrouvés, aux autographes inédits et à tous les documents que fournit l'exploration des registres de l'état civil. Cependant, ce goût qui, porté à l'excès, a failli devenir un de nos travers, il n'a rien que de légitime dès qu'il s'agit d'un homme qui a été un maître dans la force du mot, qui, pendant soixante-dix ou soixante-quinze ans, a tout entier appartenu à son art, et qui a reculé les limites de notre école. Nous avons donc l'espoir que le lecteur voudra bien nous pardonner ce qu'il y aura d'intime ou même de familier dans la présente bio-

graphie; nous nous sommes placé, pour l'écrire, au point de vue des dilettanti qui nous succéderont, et nous avons pensé qu'un jour il leur serait agréable de connaître dans ses particularités la vie d'un des plus illustres peintres de ce pays et de beaucoup d'autres : de même que nous trouvons du charme et de la saveur aux rares détails qu'un Diderot nous donne sur les artistes ses contemporains, qui, toutefois, étaient bien loin de valoir celui qui nous occupe aujourd'hui.

II.

C'est bien dans sa quatre-vingt-septième année qu'est mort Jean-Auguste-Dominique Ingres, car il était né, non pas le 25 septembre 1781, mais le 29 août 1780, sur la paroisse Saint-Jacques, à Montauban. Il n'est pas indifférent de savoir que son père Jean-Marie-Joseph, originaire de Toulouse, était peintre, sculpteur, au besoin architecte, et qu'ainsi, par l'éducation première qu'il reçut dans la maison paternelle, avant d'entrer chez David, Ingres se rattachait au XVIII[e] siècle. Lui-même il a raconté la vie de son père, et cette courte notice en forme de lettre, publiée dans la *Biographie de Tarn-et-Garonne*, ouvrage fort peu connu, je suppose, en dehors de ce département, vaut bien la peine que nous la transcrivions ici avec les annotations qui y ont été ajoutées par M. Forestié neveu.

« Monsieur,

« Jean-Marie-Joseph Ingres naquit à Toulouse (en 1734). Son père, que j'ai vu dans mon enfance, était maître tailleur ; il vécut très-âgé. Mon père entra très-jeune à l'Académie de Toulouse; il eut pour maître, je crois, M. Lucas, sculpteur célèbre, professeur de ladite Académie ; il fit plus tard un voyage à Marseille, puis il se fixa et se maria à Montauban avec Anne Moulet, ma mère (12 août 1777). Il était très-aimé et très-apprécié de la haute société de la ville et de M[gr] de Breteuil, évêque de Montau-

ban, dont il fit le portrait de profil en grand médaillon. Cet évêque occupa beaucoup mon père à l'évêché et dans sa maison de plaisance nommée Bretolio, située près de la ville[1].

« Mon père était né avec un génie rare pour les beaux-arts. Je dis les beaux-arts, car il exerçait la peinture, la sculpture et même l'architecture avec succès. Je le vis construire une maison considérable dans notre grande rue[2].

« Si M. Ingres père avait eu les mêmes avantages qu'il donna à son fils, de venir étudier à Paris, chez le plus grand de nos maîtres, il eût été le premier artiste de son temps. Mon père, qui dessinait parfaitement, peignait aussi la miniature. Il fut professeur de dessin dans les premières maisons d'éducation. Il peignit d'après nature des vues de paysages qui le disputent à Nicole même, excellent artiste en ce genre.

« Il n'était embarrassé de rien. Il faisait en sculpture des terres cuites, depuis les sphinx et les figures d'abbés lisant, que l'on plaçait dans les jardins, jusqu'aux statues colossales de la Liberté, qu'il était forcé d'improviser dans nos temples pour les fêtes des décades de la République, pendant les horribles journées de la Terreur[3]. Il faisait avec la plus grande facilité les ornements de tout genre, dont il a décoré les hôtels de ce temps avec un goût

1. L'Hôtel de Ville de Montauban (l'Évêché avant la Révolution) avait été habilement décoré par Ingres père. La salle du conseil et la *salle verte*, dont les sculptures en plâtre ont été restaurées avec soin, donnent une haute idée du talent du décorateur. F.

2. La maison de M. Malleville. Ingres père s'occupa également de la construction de l'hôtel Pullignieu, si malheureusement dégradé il y a quelques années et dont nous avons un dessin très-fidèle, exécuté par Parisot, qui retrace dans tous ses détails la décoration primitive. Le premier président de la Cour des aides, pour témoigner sa satisfaction à Ingres, voulut que l'enfant de cet habile artiste fût tenu sur les fonts baptismaux par sa fille. Jeanne-Marie de Pullignieu fut donc la marraine du plus grand peintre de nos jours.

On voit dans l'église de Falguières, commune de Montauban, une œuvre importante signée Ingres, datée de 1778. C'est l'ornementation en plâtre de tout le sanctuaire, au milieu duquel est un grand bas-relief représentant la Madeleine. F.

3. Ingres père sculpta aussi les aigles immenses qui furent placées sur l'arc de triomphe du pont de Villebourbon, pour rappeler le passage de Napoléon à Montauban, le 29 juillet 1808. F.

délicieux. Il dessina, au crayon rouge, la figure académique d'un fleuve qu'il envoya à Toulouse; elle lui valut le titre de membre de cette Académie, qui siégeait au Capitole. Enfin par son aimable caractère, sa bonté, ses goûts éminemment artistiques, il s'attirait toutes les sympathies. Chacun voulait l'avoir et jouir de sa société.

« Il allait souvent à Toulouse, sa patrie, se retremper, pour ainsi dire, dans cette grande et belle ville, presque aussi riche alors en monuments d'art que Rome, à qui elle ressemblait. Il aimait à se retrouver avec ses amis d'enfance, tous artistes distingués ; il m'emmenait toujours avec lui dans ses courts voyages. Il me laissa à Toulouse avant 93 pour y continuer mes études d'art à l'Académie, chez les dignes et grands artistes Roques, Vigan, et chez Briant, paysagiste, qui sauva tant d'objets d'art dont il forma le musée dans le couvent des Grands-Augustins.

« Sans être musicien, mon père adorait la musique et chantait très-bien avec sa voix de ténor. Il m'inculqua le goût de la musique et me fit apprendre à jouer du violon. J'y réussis assez bien pour être admis comme violon au Grand-Théâtre de Toulouse, où j'exécutai à l'orchestre un concerto de Viotti avec succès.

« En 1801, époque où je remportai à Paris le grand prix de Rome, ce bon père vint m'y voir; il fut témoin de mes premiers succès. Ce fut aussi à cette époque que je peignis son portrait qui doit figurer un jour dans le musée Ingres[1]. Il repartit avec l'ardent désir de revoir son pays et, à mon vif et inconsolable regret, je ne le revis plus! Une goutte remontée l'enleva encore jeune à sa patrie. Il fut regretté et pleuré de ses compatriotes. A cette époque, j'étais à Rome. C'est là, monsieur, ce que mes souvenirs

1. Le musée Ingres est installé dans l'ancienne salle de l'État civil, à l'Hôtel de Ville, d'après la volonté expresse du fondateur, qui a demandé que cette salle, habitée plus particulièrement par M. de Breteuil, fût conservée telle que son père l'avait décorée; c'est là qu'à peine âgé de huit ans il chanta avec son père un duo de la *Fausse Magie,* en présence de l'évêque. On avait fait monter l'enfant sur une chaise. On remarque, dans la collection léguée, une *Descente de croix* au lavis, exécutée en 1809 par M. Ingres père qui, la même année, peignit, pour la première fois, un tableau à l'huile pour une église des environs. Il mourut à Montauban, le 14 mars 1814. F.

et le sentiment le plus tendre de mes regrets me rappellent de mon père. Je suis heureux et reconnaissant des soins que vous voulez bien prendre pour perpétuer sa mémoire. »

« J. INGRES. »

Voilà donc un jeune homme qui est élevé en plein XVIII[e] siècle, dans une province où la réforme de David n'avait pas encore triomphé, et qui en était restée sans doute aux errements de Boucher et de Vanloo. A l'âge de douze ans (avant 1793) il étudiait à l'Académie de Toulouse, et il partageait son temps entre le dessin et la musique, car son père lui avait mis à la main un crayon rouge et un violon, ne sachant pas au juste s'il en ferait un musicien ou un peintre. Parmi les professeurs de l'Académie se trouvait un paysagiste, Briant, qui prétendait avoir deviné les aptitudes de son élève et voulait le confiner dans le paysage. Cette branche de l'art commençait à se transformer. Tandis que Lantara et Brandet continuaient à battre les buissons et à planter leurs chevalets dans les bois, Valenciennes, croyant renouveler le paysage historique de Poussin, n'y admettait, de parti pris, que des arbres d'une haute noblesse et des personnages de marque ou des héros. La terre, à ses yeux, devait être habitée non par des hommes, mais par des *mortels*, et au lieu d'être naïvement antique, il était conventionnellement ennuyeux, même lorsqu'il représentait « les bosquets odorants de Paphos et d'Amathonte. » Il paraît que ce Briant était converti déjà aux nouvelles doctrines, et qu'il enseignait le beau feuillé dans la dernière perfection. Ingres, après avoir docilement appris les recettes au moyen desquelles on exprimait la philosophie du platane, la majesté du chêne et l'élégie du saule pleureur, finit par perdre patience et se sépara de son maître, non sans garder peut-être une certaine rancune au paysage, à en juger du moins par le peu de place qu'il lui a donné dans son œuvre.

Cependant, Ingres père avait ouvert à Montauban une école de dessin d'après la bosse et le modèle vivant, et il sollicitait pour cette école naissante l'appui de la municipalité; mais, soit qu'il ne l'eût pas obtenu, soit que son fils lui parût digne de plus hauts

enseignements que ceux d'une pauvre école de province, il prit la résolution de l'envoyer à Paris et de le faire entrer chez David.

III.

C'était en 1796. La grande révolution commençait à s'apaiser. Le Directoire gouvernait la France; l'empire de la galanterie avait succédé au règne de la Terreur. L'école de David, quelque temps dispersée, s'était reconstituée à nouveau. Elle était remuée, bruyante, retentissante de paradoxes et de théories nouvelles, mais elle rentrait tout à coup dans un profond silence dès qu'on annonçait l'arrivée du maître, maître imposant et redoutable, non-seulement par l'absolu de ses nouvelles convictions de peintre, mais par les souvenirs qui s'attachaient à son rôle et à son nom.

Quelle figure fit le jeune artiste de Montauban dans l'atelier de David? Y fut-il remarqué? Cela est peu probable, et je serais tenté de croire que s'il ne fût pas arrivé de nos jours à une si grande célébrité, Ingres eût été mentionné à peine ou peut-être oublié par M. Delécluze dans son curieux livre sur Louis David et son temps. J'estime que c'est après coup seulement que le biographe, l'élève et l'ami de David, s'est souvenu du condisciple, jadis obscur, qui s'appelait Ingres.

Quoi qu'il en soit, Ingres sortit des rangs en l'année 1800 lorsqu'il concourut pour le prix de Rome et qu'il eut le second prix sur un tableau que l'on a pu voir en 1867, à l'exposition du quai Malaquais, et qui est un morceau surprenant par la force et la maturité hâtive du talent qu'il annonce. Le sujet du concours était : *Antiochus renvoyant son fils Scipion fait prisonnier sur mer.* Je dis que ce morceau est surprenant, parce qu'en effet il s'y trouve déjà des qualités de premier ordre, particulièrement une habileté supérieure dans l'art de draper une figure et d'en écrire les plis. Ingres, par la suite, aura peut-être un plus grand goût de draperie et un style plus fier; il aura une manière plus person-

nelle de les jeter et de les ajuster au corps; mais déjà il est maître dans cette partie si importante de la grande peinture. Il dispose les plis avec une aisance rare, et il les formule avec un savoir consommé. Sans doute ses plis, comme ceux de Drouais, trahissent l'étude assidue des marbres antiques; mais cette étude a été combinée avec l'observation de la nature vivante et agissante, et par une exécution légère, fine, souple, il les a fait passer du domaine de la sculpture dans celui du peintre.

Une remarque à faire dès à présent, c'est que les étoffes dont le peintre a imité les cassures ne sont ni des camelots anguleux donnant des plis carrés comme ceux d'Albert Dürer et même d'André del Sarte, ni ces épaisses couvertures tombant en gros et lourds tuyaux, qui ont longtemps passé pour avoir le caractère apostolique; ce sont des draperies fines dont le tissu semble plus rapproché du madapolam que de la flanelle, et se rompt en plis nombreux qui s'évasent avec élégance et se perdent lorsqu'ils recouvrent une convexité de la forme, ou s'étalent sur les méplats en conservant quelques dépressions insensibles et en se modelant par des nuances de relief très-délicates. Sous ce rapport, le second prix obtenu par Ingres en 1800 me paraît préférable au tableau qui lui valut le grand prix l'année suivante, *Achille recevant dans sa tente les envoyés d'Agamemnon*. Celui-ci pourtant faisait l'admiration du statuaire Flaxman, qui déclarait « n'avoir rien vu à Paris de plus beau que cet ouvrage. »

La situation du trésor public ne permit pas d'exécuter le décret de la Convention qui mettait à la charge de l'État l'entretien des lauréats à Rome. Pensionnaire sans pension, Ingres dut rester cinq ans à Paris, vivant comme il pouvait, travaillant pour les éditeurs de livres à figures et dessinant des antiques pour le *Musée Napoléon*. C'est à lui que l'on doit la figure du *Discobole* qui brille entre toutes, dans ce beau recueil, par la perfection de son mouvement et de son modelé.

Quand il dessinait un objet dans l'unique intention de l'imiter fidèlement, Ingres avait un œil aussi clairvoyant que l'instrument du photographe. Il y a tel de ses dessins — de ceux justement dont

la date remonte à cette époque de sa vie — qui offrent un accent de vérité si vraie qu'on les dirait calqués sur une image de la chambre obscure. Un jour que j'étais chez M. Ingres à regarder avec lui les peintures, dessins et aquarelles dont il avait tapissé son appartement du quai Voltaire, n° 11, il me montra ce crayon merveilleux qui représente la famille Forestier, groupée dans un petit salon bourgeois : le père, nu-tête, avec sa tabatière à la main, la mère en tenue, une jeune fille à son clavecin, et un visiteur. Je m'écriai dans le ravissement : « Vous aviez deviné la photographie trente ans avant qu'il n'y eût des photographes. » Le maître comprit parfaitement ce que voulait dire ici le mot photographie qui signifiait seulement une vérité criante; il me répondit : « Ce dessin que vous admirez, je l'ai trouvé tout fait dans la nature : je n'y ai rien changé. »

Ce n'était pas du reste à des crayons que se bornaient alors les travaux d'Ingres, car avant son départ pour Rome il fit deux portraits excellents, celui de son père et le sien propre, qui sont l'un et l'autre datés de 1804.

Le premier de ces portraits me semble tel qu'aurait pu le concevoir et même l'exécuter un Danloux, par exemple, ou tout autre académicien de l'ancien régime, en possession de peindre les gens du bel air. Ingres père a la physionomie d'un homme d'esprit et la tournure d'un ex-merveilleux du Directoire. Il porte les favoris à la Barras; il n'a pas encore quitté la queue pour les cheveux courts ni renoncé à la poudre. J'ajoute que dans ce portrait le ton des chairs, ceux du linge, de l'habit et des cheveux poudrés sont d'une finesse rare, Ingres étant le plus souvent fort habile à saisir le ton local, le ton juste, ce qui ne veut pas dire qu'il fût coloriste, comme nous l'expliquerons plus tard.

Le portrait d'Ingres peint par lui-même à l'âge de vingt-quatre ans — celui qui appartenait au prince Napoléon et qui appartient aujourd'hui à M. F. Reiset — ne présente pas les mêmes qualités. Cette fois, l'énergie a remplacé la finesse. Le peintre procède par accents rudes et fiers, et le caractère de l'exécution répond au caractère du modèle. Les cheveux, drus et noirs, sont exprimés

durement et ils ont même quelque chose de métallique. Les passages délicats, la suavité des transitions qui relient dans la nature les ombres aux lumières et les teintes profondes aux teintes gaies, sont ici négligés comme tout exprès. Les clairs qui accusent la construction du front, qui prononcent les pommettes, font saillir le nez court, les lèvres épaisses et le menton fort, ces clairs, dis-je, sont appliqués avec une certaine liberté farouche, et voulus de la façon la plus mâle. Le regard est perçant, vif, dur, le sourcil tranchant sur le front; la bouche a une expression de moue orgueilleuse, et l'artiste debout à son chevalet, tenant un crayon blanc à la main, semble nous dire que la toile tremble devant lui.

IV.

Un peintre qui dans une seule année en était réduit, pour ne pas se rouiller, à faire le portrait de son père et le sien propre, devait être bien peu favorisé de la fortune, bien abandonné du gouvernement et des hommes. Nous savons, en effet, qu'il vivait alors très-péniblement. Il s'était lié d'une étroite amitié avec deux artistes aussi pauvres que lui et, comme lui, destinés à une grande célébrité : Bartolini et Fétis. L'un était un sculpteur florentin qui se trouvait, par une heureuse coïncidence, avoir exactement la même conception de l'art que le jeune peintre de Montauban, son condisciple. Ils avaient les mêmes sentiments et les mêmes pressentiments. Ils entrevoyaient, sans toutefois s'en rendre bien compte, que le style de David devait être retrempé dans la nature, source de toute variété, sous peine de tourner bientôt au poncif. Bartolini pensait qu'il fallait reprendre l'art au point où l'avaient laissé les Ghiberti, les Donatello, et les autres grands Florentins du xve siècle. Comme Ingres, il avait en horreur tout ce qui est convention académique, formes toutes faites, figures officielles, apprises par cœur. Il aimait la tradition, parce qu'elle soutient les faibles et les forts, mais non pas l'érudition, parce qu'elle tue les naïfs. Il disait

que l'imitation rigoureuse était le principe de toute beauté et il répétait déjà : *Chi sa copiare, sa fare* (qui sait copier, sait faire); parole remarquable si on la comprend dans son véritable sens, et si on la rapproche de cette phrase écrite par Ingres dans une lettre à son ami Gilibert, de Montauban : « Dessine, peins, imite surtout, fût-ce de la nature morte; toute chose imitée de la nature est une œuvre, et cette imitation mène à l'art. » Plus explicites que le mot de Bartolini, ces deux lignes d'Ingres éclairent la question sous ses deux faces.

Combien il serait curieux maintenant de connaître quelques détails de la vie que menaient ensemble ces trois hommes encore inconnus, le sculpteur, le peintre et le musicien, qui s'appelaient Bartolini, Ingres, Fétis! Mais ce que l'on sait le moins, touchant les personnes devenues illustres, c'est précisément ce qu'il serait le plus intéressant de connaître, leurs commencements obscurs, les luttes qu'ils ont soutenues en secret contre l'adversité, les douleurs sourdes qu'ils ont endurées au seuil de la gloire. Ingres, Fétis et Bartolini avaient associé leur misère, et ils vivaient avec peine. Fétis, le plus avisé des trois et qui avait quelque entregent, imagina de donner un concert au profit de la triade. Le concert rapporta un bénéfice net de soixante francs.

Je laisse à penser la vie
Que firent nos trois amis.

Fétis père, qui racontait cette circonstance de sa jeunesse à un de nos confrères, avait conservé, disait-il, le souvenir le plus agréable des réjouissances et des festins de Balthazar auxquels avaient suffi les soixante francs de ce bienheureux concert.

Au surplus, les hommes supérieurs ont une grâce d'état, pour ainsi dire, qui leur permet de traverser les plus cruelles épreuves : c'est l'orgueil. Ingres et Bartolini eurent cette grâce. Leur mutuel attachement tenait à plusieurs causes : d'abord ils s'étaient connus dans l'atelier de David, ensuite ils étaient également maltraités de la fortune, enfin ils se reconnaissaient l'un à l'autre le sceau du génie, ce je ne sais quoi qui fait les maîtres et qui les désigne à

leurs pairs. C'était une belle revanche pour ces deux pauvres jeunes gens que de se comprendre et d'espérer ensemble dans l'avenir. Ainsi fortifiés, ils durent être, j'imagine, peu sensibles à telle caricature dans laquelle un camarade les avait représentés à genoux, en adoration l'un devant l'autre et se consolant de leur détresse par la confession réciproque de leur divinité.

Enfin, en 1806, un portrait de Napoléon fut commandé à Ingres pour l'Hôtel des Invalides, un grand portrait en pied où le personnage devait être peint sur son trône dans la pompe et la pourpre de son costume impérial. Nous l'avons tous vu à l'École des Beaux-Arts où il fut exposé en 1867 : ce n'est pas le meilleur ouvrage d'Ingres. La peinture en est lourde. Les rouges du manteau impérial semblent avoir déteint, les jaunes sont faux et les chairs ont l'aspect de l'émail. Le peintre n'avait encore ni la préoccupation ni le sentiment de l'effet, sentiment qui du reste lui a manqué plus d'une fois dans ses grands ouvrages. Il n'avait pas non plus la notion du jeu des couleurs, de la manière dont elles peuvent mutuellement se surexciter ou s'adoucir, et contribuer à l'harmonie du tout par leur exaltation, leur apaisement ou leur silence. Mais, à vrai dire, la couleur était pour Ingres une qualité secondaire, non-seulement parce qu'elle est inférieure, dans l'esthétique du grand art, à l'éloquence du dessin, mais aussi parce qu'il n'en avait pas le don naturel. Quand les peintres sont vraiment forts, ils dédaignent ou du moins ils subordonnent ce qu'ils ne possèdent point, parce que les qualités qu'ils possèdent s'élèvent alors à un assez haut degré pour les dédommager à leurs propres yeux des qualités qui leur manquent.

Du reste, le portrait de Napoléon eut peu de succès parmi les personnes dont le jugement avait alors le plus d'autorité, et qui disposaient de la renommée. Gérard en parla froidement, et ce fut pròbablement un artiste rivé dès l'enfance au calembour, comme Carle Vernet, qui, devant le portrait exposé au Salon de 1806, laissa tomber ce mot : *C'est malingre.*

V.

Après cinq années d'attente et de misère, Ingres put enfin entrer en possession des priviléges attachés au grand prix. M. Amaury Duval, père du peintre, chargé alors de la direction des beaux-arts, obtint les fonds nécessaires pour payer à Ingres son voyage à Rome et sa pension. Sur ce voyage et sur les excursions qu'il put faire ensuite comme pensionnaire de la villa Médicis, nous avons quelques renseignements, trop rares sans doute, mais d'autant plus précieux qu'ils nous sont livrés involontairement par le voyageur lui-même dans une longue suite de dessins au crayon ou à la plume, qui, çà et là, sont accompagnés de notes concises, griffonnées à la hâte.

Une chose nous frappe tout d'abord, c'est la facilité prodigieuse avec laquelle un peintre qui ne connaissait pas la perspective et qui ne voulut jamais la connaître prenait au pied levé des vues de monuments que l'on croirait saisies par un architecte de profession. Son œil avait, je l'ai dit, une justesse photographique. Aussi les erreurs de perspective sont-elles très-rares dans ses dessins faits directement d'après nature, sur le terrain. Je trouve parmi ces pages de calepin, qu'il a eu soin de coller sur de grandes feuilles pour les donner au musée de Montauban, une vue du Dôme de Pise, le chœur de la Madonna del Popolo, dessiné à ravir, comme il aurait pu l'être par un Viollet-le-Duc, et le monument du Dante à Ravenne, avec cette note : « La tête, les *mains*, les draperies et toute l'exécution de ce tombeau-mémoire sont du plus beau temps de la Renaissance. Aux angles de son petit dôme se voient les profils, dans des ronds à fond brun, de Virgile et de Brunetto Latini, avec belles inscriptions. »

Il est remarquable que notre voyageur ne passe pas un jour sans dessiner. Il prend sur toutes choses des notes graphiques. Il fait provision des éléments de toute espèce qui entreront un jour

dans ses compositions, pour y figurer, non comme les souvenirs d'un érudit, mais comme les accessoires significatifs de quelque drame auguste. Édifices, mausolées, maisons, archivoltes, meubles, pliants, chaises, ustensiles, armures, costumes militaires, ecclésiastiques et civils, habits monastiques, flambeaux, candélabres, crosses, mitres, bijoux, missels, riches reliures, armoires en bois sculpté, siéges antiques, tables moyen âge ou renaissance, il dessine tout en croquis vifs, pleins de feu et de saveur, et s'il a en tête un projet de tableau dans lequel un de ces objets puisse entrer, il le dessine alors avec l'attention la plus patiente, la plus délicate, avec une précision religieuse, avec amour. Voici un pistolet aux fines damasquinures : Ingres l'a copié pour s'en servir dans un tableau qu'il médite : l'*Arétin chez Tintoret*. Voici des candélabres d'un beau galbe, d'un noble style : Ingres les met en réserve, dans la pensée qu'il aura quelque jour à peindre une madone, une scène d'autel. Et ainsi du reste.

Pour le dire en passant, ces innombrables dessins ont pleinement confirmé ce que nous avions dit ailleurs sur Ingres : à savoir qu'il était à la fois entier et divers, très-personnel et en même temps facile à influencer, prompt à l'assimilation et fort habile à choisir. Peu fertile, d'ailleurs, peu inventif, il recherchait toutes les sources d'invention. Il paraît même s'être rappelé que Léonard de Vinci, ce génie inquiet, profondément curieux et chercheur, avait conseillé à ses élèves de considérer parfois attentivement les taches accidentelles des vieux murs, comme pouvant offrir aux imaginations nonchalantes d'heureux agencements de lignes et des formes imprévues. En regardant l'acajou de sa commode, Ingres découvre dans les veines du bois un ensemble de traits qui lui représente un bienheureux ravi au ciel par des anges, et à l'instant même il en trace le dessin sur le papier. Il se peut donc que l'aveugle hasard, dans ses combinaisons sans nombre et sans fin, rencontre une fois la beauté, touche à la grâce !

VI.

En feuilletant ces douze ou quinze cents dessins qui vont fair partie du musée Ingres à Montauban, nous y avons lu, disons-nous, des notes précieuses. Ces notes expriment, en leur naïveté laconique, des impressions fugitives bonnes à connaître et des pensées dont la formule étonne sous la plume d'un maître réputé si farouche, si intraitable dans ses convictions esthétiques.

Et d'abord, c'est une suite de croquis d'après des dessins et des tableaux de Watteau. Ces morceaux peints que les graveurs ont appelés la *Partie carrée,* le *Curieux,* la *Fête champêtre,* sont indiqués à l'encre de Chine en quelques rapides coups de plume qui disent la composition générale et l'essentiel de l'effet. Les dessins sont copiés très-juste et fidèlement empreints du style de Watteau, ou, pour mieux dire, de son goût charmant. Il est assez étrange, à l'heure qu'il est, de voir sous le sévère crayon d'Ingres, Almanzor, Pierrot, Trivelin et autres se donner des grâces, marcher sur les pointes, se glisser derrière les charmilles ou s'étendre amoureusement sur le gazon, tandis que Colombine élégamment se manière, ajuste sa cornette avec coquetterie, et provoque du regard les privautés qu'elle repousse de la main. Mais ce qu'il y a de plus remarquable dans ces copies de Watteau, c'est ce que le peintre a écrit en marge de la feuille : *l'esprit, la grâce, l'originalité de Vataux et la délicieuse couleur de ses tableaux.*

On comprendra mieux maintenant ce que M. Henri Delaborde a raconté dans un récent article de la *Revue des Deux Mondes,* travail excellent d'esprit et de forme, qui aurait dû nous dispenser de celui que l'amitié nous a imposé ici comme une devoir inévitable. « Je me souviens que quelqu'un, pensant se faire bien venir du maître, s'évertuait un jour à médire de Watteau, à l'immoler de son mieux sur l'autel du grand art et des grandes traditions. Ingres prit parti avec une telle chaleur pour le peintre des fêtes galantes, il

vanta si résolûment la grâce de son talent et la délicatesse de son esprit, qu'il semblait au fond n'avoir rien de plus cher que le soin d'une pareille gloire. Or, bien peu auparavant, quelques paroles élogieuses avaient amené sur ses lèvres une explosion de sentiments tout contraires, et ce même Watteau, qu'il vengeait aujourd'hui d'un injuste mépris, il le punissait hier tout aussi vivement des hommages excessifs qu'on prétendait lui rendre. »

On le voit, même à l'époque où il sortait d'une école aussi austère que celle de David, Ingres tenait encore par quelques attaches au XVIIIe siècle. Ce n'est pas pour rien qu'il était né en 1780 et qu'il avait été élevé par un père élevé lui-même au temps de Louis XV. Mais ce fut sa gloire de réagir contre le maniérisme, au sein duquel il avait été nourri dès l'enfance, et cependant, de ne pas contracter, sous la discipline de David, des idées trop exclusives. Chose singulière au premier abord, Ingres, qui fut, dans son enseignement, si résolu, si absolu, si entier, était dans ses études ondoyant et divers, curieux, chercheur, plein d'indulgence et toujours prêt à prendre le bien partout où il le trouvait, à la condition d'en faire plus tard son bien.

On est disposé à croire qu'il n'aimait pas le paysage, et nous-même nous l'avions pensé en voyant ses œuvres si rarement égayées par une échappée de vue sur la campagne; et pourtant, les notes qu'il trace à la hâte sur son calepin d'artiste, lors de son premier voyage en Italie, témoignent qu'il n'était pas inaccessible au sentiment de la nature agreste, que les leçons de Briant ne l'en avaient pas entièrement détourné et qu'il savait voir sous le ciel autre chose que la figure humaine. En passant à Terni, petite ville de l'Ombrie, il écrit ces mots : « Les paysages en sont admirables; les montagnes, quoique bleues, sont tachées de blanc très-doux et qui proviennent des arrachures ou manques de végétation. Il est indispensable de faire tous les ans un séjour dans ces divers endroits (*Civita Castellana, Terni, Spolète*). » Quand il arrive à Spolète, il se promet d'y prendre une vue du château et de l'aqueduc, de dessiner la façade de l'église, et il écrit : « Il faut y faire au moins un séjour de huit jours pour en avoir les croquis. La

belle chapelle de Filippo Lippi et le tableau de Raphaël peint *a tempera* (en détrempe), et qui représente un *presepio* (c'est-à-dire une Nativité) [1]. »

VII.

Raphaël! c'est le maître vers lequel il s'est senti invinciblement attiré dès sa jeunesse. Il racontait lui-même qu'à l'âge de douze ans une copie de la *Vierge à la chaise*, rapportée d'Italie par son maître à l'Académie de Toulouse, avait été pour lui une révélation soudaine, lui avait ouvert et mouillé les yeux. Que sera-ce donc quand il aura vingt-cinq ans et qu'il sera capable de comprendre le génie des autres et d'avoir conscience du sien propre? A ce propos, nous relevons la note suivante, note griffonnée sur une des feuilles de dessins dont nous parlions tout à l'heure: « Les portraits en petit que j'ai vus à la galerie de Florence sont plus parfaits que ceux de grandeur naturelle. Les portraits de Holbein sont au-dessus de tous. Il n'y a que ceux de Raphaël qui les surpassent. »

Arrêtons-nous ici un moment pour faire une observation qui en vaut la peine, parce qu'elle répond à une question que le lecteur s'est déjà faite à lui-même sans aucun doute. Y avait-il donc un si grand mérite à reconnaître, à vanter Raphaël? Est-ce que sa gloire n'était pas consacrée par trois siècles d'universelle admiration? Faut-il donc tant de clairvoyance pour voir le soleil? — Eh bien, oui, Ingres a eu le bonheur de penser à Raphaël dans le temps où Raphaël était un dieu oublié, suranné. Ingres fut le premier à le comprendre, à goûter, à savourer les perfections de ce maître en qui était infuse la grâce, et qui se rapprochait du génie attique par un sentiment exquis de la mesure. Il faut se rappeler que la révolution qui avait régénéré les arts à la fin du XVIIIe siècle s'était

1. Le tableau dont il est ici question était alors attribué à Raphaël. Mais il a été reconnu depuis que cette *Nativité* était un ouvrage du Spagna.

opérée tout entière au profit des Grecs. Du jour où la lumière se fit dans son âme d'artiste, David passa brusquement de Boucher à l'Apollon du Belvédère. Il franchit d'un bond la Renaissance pour remonter jusqu'à la statuaire antique, si bien qu'il ne prit pas garde à Raphaël. Aussi, de tous les peintres enfantés par la réforme que résume le nom de David, il n'en est aucun qui se soit souvenu des Loges et des Chambres. Girodet eut un jour quelque velléité de recommencer Michel-Ange; Gros rêva d'emprisonner Rubens dans les contours de David; Guérin ne mit en scène que des Grecs; Prud'hon s'éprit tour à tour de la muse qui avait inspiré Léonard et de celle qui avait animé le Corrége; Gérard se rattacha dignement, par l'histoire et le portrait, à la vie moderne... Personne, encore une fois, ne songeait à Raphaël. Ingres fit seul exception; par ses paroles enflammées, par l'aveu de ses imitations, par la supériorité de sa critique, il substitua un enthousiasme réfléchi à cette admiration banale, inexpliquée et convenue, dont Raphaël avait été l'objet dans toutes les écoles depuis trois cents ans. En un mot, il restaura le culte de Raphaël, et il eut d'autant plus de mérite à le faire, que personnellement il ne ressemblait point au grand peindre qu'il adorait. Lui qui était si passionné, qui avait un style ressenti jusqu'à l'exagération, voulu et tendu jusqu'à la violence, il préconisait un génie qui fut mesuré dans le grandiose, discret dans l'abondance, humain et tempéré dans l'héroïque, élevé enfin sans effort et facilement sublime.

VIII.

Le premier envoi du nouveau pensionnaire fut en effet une copie d'après Raphaël : le *Mercure* de la Farnésine, qui est maintenant au musée de Marseille. Sans avoir vu cette copie d'Ingres, nous sommes persuadé qu'elle est excellente, personne n'ayant été plus apte que lui à comprendre le dessin de Raphaël et à le reproduire. Quand il est aux prises avec un coloriste tel que Titien, c'est autre chose, et l'on voit bien qu'il n'est plus là dans son véritable

élément. Tous ceux qui ont visité la galerie des Offices, à Florence, se rappellent cette *Vénus couchée* de Titien, qui resplendit dans la tribune parmi tant d'autres merveilles. La copie qui en a été faite par Ingres, et que nous avons vue à l'exposition de l'École des Beaux-Arts, ne rend pas à beaucoup près les beaux tons de l'original, leur qualité franche, leur éclat. La chaude couleur du maître vénitien est dans le peintre français une couleur cuite et quelque peu roussie; la teinte des chairs tire sur le rouge brique. Ce qui était passé, onctueux et développé, est plus arrêté dans la copie, qui en conserve une certaine âpreté. Ingres, qui a toujours si bien compris la vénusté et la volupté des formes, n'a jamais parfaitement exprimé en peinture le tendre et le blond de la chair, si ce n'est pourtant dans l'admirable portrait de Mme de Senonnes, plus beau peut-être, sous ce rapport seulement, que cet autre chef-d'œuvre, le portrait de Mme Devauçay.

Un jour, en entrant chez M. Ingres, M. Frédéric Reiset rencontra dans l'atelier du peintre une vieille dame, accablée, rapetissée par l'âge, et qui semblait cacher un fond de détresse sous la richesse éteinte d'un cachemire usé, fané et suranné. Flétris par la vieillesse et par le malheur, les traits de cette femme gardaient cependant les traces de la distinction mondaine et quelques vestiges d'une beauté disparue. Ce n'était pas une femme pauvre : c'était une femme ruinée. Elle avait déposé chez M. Ingres un portrait que le maître, — je crois qu'il faut dire ici le grand maître, — avait peint à Rome en 1807, c'est-à-dire depuis environ un demi-siècle. Jusqu'à la dernière extrémité, cette dame avait conservé son portrait, bien qu'elle sût que les générations nouvelles y attacheraient une grande valeur. Mais à la fin elle avait dû se séparer d'elle-même, et elle venait savoir de M. Ingres s'il avait trouvé un acquéreur... A quoi pensaient-ils donc, ces amateurs opulents à qui les millions sont si faciles, à quoi pensaient-ils, de ne pas acheter à prix d'or ce morceau incomparable, digne de figurer dans le Salon carré du Louvre, à côté de ceux qui sont beaux parmi les plus beaux?



Collection de M. Frédéric Reiset.

M. Frédéric Reiset acheta sans hésiter le portrait de Mme Devauçay, et une telle promptitude à se décider fait honneur à sa clairvoyance. Il me semble que, sans ressembler ni à Léonard, ni à Raphaël, ni à André del Sarte, ni à Holbein, Ingres, cette fois, s'est égalé à ces maîtres. Par une peinture mince, transparente et pour ainsi dire immatérielle, il a exprimé la présence d'un corps mobile, l'irradiation des chairs, la nuance du tempérament, le caractère des pensées habituelles, la passion, la vie. Toutefois ce n'est pas là une de ces figures qui, sous le pinceau robuste d'un Titien, prennent une consistance qui obstrue le passage et qui heurte le spectateur. C'est une image à la fois réelle et impalpable, frappante et prête à s'évanouir comme celles qui nous apparaissent dans un songe. Elle n'a qu'effleuré la toile, mais elle se grave à jamais dans le souvenir.

Depuis, M. Ingres est mort, Mme Devauçay est morte; mais ni le peintre ni son modèle ne mourront. Cette femme française, dont la grâce éclipsa la majesté des dames romaines; ces grands yeux noirs, au regard fascinateur et profond, qui avaient éclairé les promenades de Rome et le palais d'un ambassadeur; ce nez fin, cette fine bouche, dont les lèvres discrètes ne reçoivent plus que les baisers de la lumière, ces pommettes provoquantes, cette peau lisse d'une brune au teint clair, qui respire tout ensemble la fraîcheur de la jeunesse et la moiteur de la vie, cette jolie tête, si bien encadrée de ses cheveux noirs et si légèrement portée sur un col souple, délicat, et svelte comme une colonne ionique; ces épaules, cette poitrine et ces bras, plus charmants par la perfection des contours et des galbes que par une abondance de carnations qui en auraient étouffé, masqué l'élégance; enfin ces petites mains adorables que Léonard de Vinci, je crois, n'aurait pas mieux dessinées : tout cela, vivant et présent sur la toile d'Ingres, a été arraché aux ravages du temps, ravi à la mort. Par la puissance de l'art qui sait arrêter le soleil, ce qui n'avait été sur la terre qu'une apparition rapide a été fixé dans l'instant de sa pleine splendeur. Ce qui était une femme périssable est devenu une immortelle beauté.

IX.

A ceux qui n'ont point vu, dans la peinture originale, le portrait de M[me] Devauçay, la belle estampe de Flameng qui enrichit le présent livre dira mieux que notre prose combien ce portrait est élégamment simple et naturellement distingué, quel goût suprême a présidé au choix de l'attitude, à l'ajustement de la robe, aujourd'hui surannée, et du châle jaune; quelle grâce il y a dans le tour donné à l'abandon des bras, et surtout dans le trait du dessin, qui est ici d'une telle finesse qu'il faudrait remonter, je crois, jusqu'à André del Sarte ou Léonard de Vinci pour en retrouver des exemples; mais ce que la gravure ne dira point, c'est la fascination du regard, c'est la vertu de la couleur qui était peut-être, au commencement, d'une franchise acide, mais qui est devenue chaude, ambrée, transparente; c'est le sentiment d'une exécution qui est légère sans être inconsistante, qui est mince sans être pauvre, et qui, en glissant sur la toile, a néanmoins suffisamment de force, d'intensité et d'éclat.

Oui, indépendamment du style, du *gran gusto*, comme disent es Italiens, qui font de ce portrait une œuvre hors ligne, il s'y trouve des qualités de peinture qui demandent qu'on s'y arrête.

Des connaisseurs éminents ont dit que Ingres n'était pas fait précisément pour la peinture à l'huile; qu'il avait été créé plutôt pour la fresque ou la détrempe, qui sont les procédés les plus convenables au grand art. Il y a du vrai dans cette remarque, faite par un juge fort éclairé, Charles Lenormant. Toutefois il est bon de s'expliquer, et ici une explication n'est pas possible sans quelques développements.

X.

A l'heure qu'il est, la peinture est un art qui semble avoir parcouru le cycle entier de ses évolutions nécessaires et de ses progrès. Il nous est donc permis de juger certaines questions qui touchent à ce grand art, non plus *a priori,* mais par un coup d'œil rétrospectif, et en vertu des lois historiques.

Personne ne contestera que Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, ne soient les trois plus grands peintres parmi les plus grands. Or, ces trois artistes supérieurs n'ont point connu les raffinements de la peinture à l'huile. Michel-Ange la méprisait. Raphaël la maniait moins habilement que la fresque, et Léonard ne s'en servait guère autrement qu'il n'eût fait d'un autre procédé; s'il n'en ignorait point toutes les ressources, il dédaignait du moins de les employer toutes. Il n'y a que Titien et Corrége qui, dans le même temps, aient exercé la peinture à l'huile en exploitant tous les moyens de séduction qu'elle comporte, tous les heureux expédients qu'elle fournit. Cependant, il n'est pas, je crois, un amateur intelligent qui, transporté dans la chapelle Sixtine en présence des *Prophètes* et du *Jugement dernier*, regrette de ne pas les voir peints à l'huile; il n'en est point qui, devant les ouvrages de Raphaël, y désire une exécution titianesque, des empâtements plus généreux, une peinture plus complexe, plus riche et plus abondante.

A vrai dire, les progrès matériels et incontestables qui ont été accomplis dans la peinture à l'huile par Giorgion, Titien et Véronèse, et même par André del Sarte, y ont ajouté du charme, de la volupté, de l'intimité, si l'on veut, et même un surcroît d'intérêt optique; mais il n'en est pas moins certain que ce qu'il y a de plus élevé, de plus grand et de plus pur dans l'esprit et dans le cœur humain, les pensées les plus nobles, les sentiments les plus fiers et aussi les plus belles formes du corps ont été exprimés, ou par la fresque, ou par la peinture à l'huile non encore perfectionnée,

de sorte qu'on peut le dire, les améliorations apportées par les Vénitiens d'abord, plus tard par les Flamands et les Hollandais, n'ont servi qu'à donner plus de pompe à la mise en scène, qu'à augmenter l'éclat du spectacle et l'amusement des yeux. On a doublé sans doute et embelli les fêtes du regard; mais les figures sont devenues moins héroïques, les intentions moins hautes. Le dessin a perdu ses divins contours, la plastique a perdu ses formes superbes, la draperie a perdu ses élégances augustes et ses plis significatifs; son expression humaine et générique a été remplacée peu à peu par l'attrait secondaire du costume. Ainsi la peinture, en se perfectionnant au matériel, a décliné; elle est tombée insensiblement des hauteurs de la Sixtine dans les parades vénitiennes et ensuite dans les paysanneries de la Flandre. Les Prophètes et les Sibylles, les apôtres du *Cénacle*, les philosophes de l'*École d'Athènes*, les olympiennes figures du carton de Pise, ont fait place aux divinités éblouissantes, mais charnues, de Rubens, à ses personnages vêtus de lumière, mais chargés de viandes, prestigieux de couleur, mais pesants et engorgés, abreuvés de cervoise au lieu d'être nourris d'ambroisie.

Ce n'est donc pas à la grandeur de l'art qu'ont profité les progrès de l'exécution, comme on les entend aujourd'hui ; ils ont coïncidé, au contraire, avec un goût de plus en plus marqué pour le terre-à-terre, avec la décadence, et il se trouve que les procédés de la fresque et de la détrempe, et ceux de la peinture à l'huile lorsqu'elle ressemblait encore à la fresque, ont suffi pour produire des œuvres d'une beauté surhumaine, des œuvres qu'il a été impossible d'égaler. Et si Rembrandt, venu le dernier, a su être un grand peintre, à son tour, avec un art dont la pratique était consommée, ce n'est point par les adresses de la palette qu'il a été sublime. Il l'a été par la poésie de son imagination, par la couleur de ses pensées, par le recueillement et les éclairs de son génie. Ce n'est pas en montrant ses prétendues recettes de graveur ou de peintre qu'il a été un grand homme, c'est en les cachant, en les enveloppant de mystère, en les subordonnant aux caprices de son humeur ou aux émotions de son âme profonde.

De tout cela je conclus que le siècle présent s'est fait une fausse idée de la peinture, en attachant une importance exagérée à l'exécution purement imitative. Ce qu'il y a de substantiel, de nourri dans la peinture moderne, tout le luxe matériel où elle se complaît, ne sont pas choses indispensables à remplir le but le plus noble du peintre, qui est d'exprimer des passions ou des sentiments, des actions ou des caractères. La perfection du procédé, les délicatesses du pinceau et ses nuances et ses roueries sont devenues nécessaires alors seulement que la peinture s'est matérialisée, qu'elle a voulu rendre la variété infinie des substances, les richesses de la nature visible et palpable, les innombrables phénomènes physiques de la lumière, le charme du paysage, la nature morte. Il est certain que la fresque, dans la simplicité de ses moyens, et la peinture à l'huile, dans son austérité, ne sauraient se prêter à l'imitation du réel, telle que nous la voulons maintenant, à cette imitation rigoureuse par laquelle on aspire à surprendre le spectateur en lui faisant une sorte d'illusion.

Encore est-il que c'est là en somme une préoccupation puérile, et que l'on peut d'ailleurs, avec des ressources assez bornées, atteindre parfois à une imitation criante, si l'on est un dessinateur de premier ordre. Volontiers, par exemple, je défierais le plus roué de nos peintres imitateurs d'imiter mieux que Léonard de Vinci dans la *Cène,* les reliefs, les creux et les méplats d'une nappe fraîchement dépliée sur une table, de même que je défie M. Desgoffe, ou autres peintres renommés pour leurs tours de force, de rendre une sonnette avec plus de vérité que ne l'a fait Raphaël dans le fameux portrait de Léon X, où ce détail n'a jamais été remarqué.

L'exécution ou, si l'on veut, la touche est donc une chose secondaire, mais seulement en ce sens que la beauté en est purement relative. Suivant la pensée qu'il exprime, suivant qu'il est un Jean de Fiesole ou un Giorgion, un Lesueur ou un Caravage, un Ingres ou un Decamps, l'artiste peut employer une peinture lisse ou empâtée, austère ou savoureuse, et ce qu'il ne faut pas oublier, c'est que plus il s'adresse à la sensation, moins il parle au sentiment. Plus il veut nous tromper, moins il nous trompe. Pour notre

compte, nous préférons de beaucoup les franchises de l'art qui avoue ses beaux mensonges, aux ruses du métier qui vise à des illusions impossibles. Nous ne mettrons jamais le travail d'un ouvrier sur la même ligne que l'œuvre d'un maître.

XI.

Ingres avait en horreur la peinture grasse, les rehauts de couleur, les empâtements que le romantisme avait remis à la mode. Il trouvait cette manière de peindre grossière et fausse. Il ne voyait ni dans la nature ni chez les grands maîtres ces différences d'épaisseur, ces grumeaux au moyen desquels les peintres de la décadence ont affecté de mettre en relief les parties éclairées. Et peut-être allait-il trop loin lui-même dans sa réaction, bien sûr qu'il était que, lorsqu'on enseigne, il faut demander le plus pour obtenir le moins. Personnellement, il peignait avec peu de couleur, assurément, mais sans tomber toutefois dans le faire porcelaine de Girodet, dans la manière froide, insapide et marmoréenne de Guérin. Il peignait amoureusement et avec une sorte de fièvre contenue. Son portrait de Mme de Senonnes est, sous le rapport de l'exécution en particulier, un morceau excellent.

C'est toute une biographie que ce portrait. La pose en a été cherchée assez longtemps, mais on la dirait trouvée du premier coup. Ingres avait d'abord dessiné son modèle, étendue sur un lit de repos, de forme antique. Elle ressemblait ainsi au portrait de Mme Récamier par David, portrait qui devait être d'autant plus présent à la mémoire d'Ingres qu'il y avait travaillé sous les yeux de son maître, et y avait peint entre autres choses, m'a-t-on dit, le candélabre de bronze. Mais l'artiste, ayant renoncé à cette réminiscence, représenta Mme de Senonnes assise avec abandon sur un canapé de soie jaune, derrière lequel est placée une glace, où sa tête se réfléchit en profil perdu. Un châle fond blanc est jeté négligemment sur les coussins. La personne est vivante et charmante;

sa bouche vient de parler; son sein palpite sous une de ces guimpes de gaze que les paysannes du Midi appellent des *modesties*. Ses mains rehaussées de bagues sont assez fortes et cependant distinguées. Ses doigts bien garnis de chair s'effilent avec élégance. Elle ne pose point comme une femme regardée; elle semble au contraire regarder vaguement le spectateur et causer avec lui de ces riens qui effleurent la pensée et dérangent à peine le visage. Dans le cadre de la glace est insérée une carte de visite, celle du peintre qui l'a signée *Ing. Roma*, et ce nom, ainsi caché à demi, a l'air d'un souvenir autant que d'une signature.

Je ne connais que les mains du portrait qu'on admire au Louvre sous le nom d'Anne de Clèves, qui puissent donner une idée des mains de Mme de Senonnes. C'est à peu près le même ton de chair, le même faire attentif, délicat, précieux. Ingres, qui parfois manque de fraîcheur dans les carnations, parce qu'il abuse du gris, les a rendues cette fois moites, halitueuses, animées par le sang. Ce triomphe des chairs lui permet ici de pousser aussi loin que possible le soin donné au corsage de la robe cerise, aux plis de la soie et de la gaze, au tissu du cachemire, aux bijoux. Toutes ces choses, il les a exprimées à souhait avec sa peinture légère et souple, simple et franche, sans artifices d'atelier et sans rubriques.

XII.

On dit souvent qu'un artiste se peint dans ses ouvrages; et cela est incontestable en thèse générale. Cependant, il m'est difficile, je l'avoue, de trouver le rapport qu'il peut y avoir entre la physionomie physique du peintre et la qualité de ses œuvres, de celles du moins où il a mis tant de grâce. Petit de taille, trapu, brusque de manières, dépourvu de distinction, Ingres avait dans sa personne tout ce qui pouvait contraster avec l'élégance de ses pensées et la vénusté de ses figures de femmes. Sa tête, qui présentait des mâchoires larges et un crâne étroit, des cheveux revêches sur

un petit front, un nez court, des pommettes énormes, une bouche grande, sensuelle et boudeuse à une distance démesurée des narines, sa tête, dis-je, qui était l'inverse de la beauté, avait beaucoup de caractère et une force étonnante ; mais l'expression en était ordinairement dure, et si son œil noir, perçant et scrutateur, annonçait un homme bien au-dessus du vulgaire, il ne révélait du moins aucune tendance à la grâce, et il accusait plutôt l'extrême susceptibilité d'un esprit ombrageux.

Oui, j'ai de la peine à comprendre qu'un homme ainsi fait ait montré un goût si pur, une telle délicatesse dans le gracieux ; que, de ses mains épaisses et courtes, il ait pu dessiner tant de figures adorables dans leur abandon, exquises dans leur volupté ; et que lui, qui avait « mangé du Michel-Ange » sans en être accablé, il ait su peindre avec tant de douceur et d'amour ses *Odalisques*, par exemple, et sa *Baigneuse*. Il est vrai que ses amis les plus proches assurent que sa physionomie devenait parfois très-aimable.

Ingres est, je crois, de tous les peintres modernes, celui qui a le mieux exprimé, non pas la volupté des chairs, mais la volupté des formes ; qui a le mieux senti, le plus amoureusement et le plus chastement à la fois, la grâce féminine. Voyez sa Baigneuse : elle est assise, vue de dos et entièrement nue ; mais rien n'est détaillé à plaisir dans ce beau corps sur lequel glisse un rayon de soleil, rayon tempéré, qui modèle tendrement et ne montre que des reliefs discrets.

Elle-même, jalouse de sa beauté, paraît jeter par-dessus son épaule un regard inquiet dans cette chambre où elle n'est vue que du peintre. Les chairs de son dos flexible, de ses épaules effacées, sont légèrement accusées, rondes et fermes, par la lumière frisante. Il y a comme une inspiration romantique et orientale dans ce tableau qui est exempt de toute convention banale, de toute froideur académique, et où la nature, serrée de près sur un modèle choisi, est peinte avec passion, avec dévotion, d'une main émue et contenue tout ensemble. La couleur, du reste, est aussi peu éclatante que la lumière. Un mouchoir blanc à bandes rouges qui s'enroule négligemment autour de la nuque, sur des cheveux noirs, est la seule

note élevée de cette peinture fine, circonspecte et sans bruit. Ce point de coloration vive enlève toute la figure sur le fond de la muraille qui est malheureusement d'un gris un peu froid, et il fait ressortir la couleur uniforme des chairs, car la nudité du corps conserve d'un bout à l'autre le même ton bruni, sans autres nuances sensibles que celles du clair à l'ombre. Par un tel artifice, la figure devient plus grande, elle nous apparaît comme habitant les régions du style, tandis qu'elle est rapprochée de nous par l'intimité d'une exécution qui a poursuivi secrètement toutes les délicatesses de la forme. Elle nous tient à distance par cette uniformité de ton qui la sépare des êtres réels en lui prêtant quelque chose de la dignité du marbre. Elle appelle le spectateur auprès d'elle et demeure pourtant loin de lui, sous le rayon d'une lumière idéale qui fait tout voir et ne laisse rien toucher.

Non, il n'y a pas de peintre, ni en France, ni, je crois, ailleurs, qui ait été aussi amoureux dans ses peintures et aussi chaste. Ingres adore la forme, mais avec le respect d'un maître qui possède son amour et n'en est point possédé. Qui ne connaît ses *Odalisques?* Elles appartiennent à la religion de l'art et non pas à la religion de Mahomet. Celle qui est couchée, vue de dos, et que l'artiste a dessinée lui même sur la pierre lithographique d'un crayon si fin et si pur, est une œuvre qui ne peut être bien décrite que par un poëte. Nous laissons donc au lecteur le plaisir d'en lire ici la description peinte par Théophile Gautier.

« Soulevée à demi sur son coude noyé dans les coussins, l'odalisque, tournant la tête vers le spectateur par une flexion pleine de grâce, montre des épaules d'une blancheur dorée, un dos où court dans la chair souple une délicieuse ligne serpentine, des reins et des jambes d'une suavité de forme idéale, des pieds dont la plante n'a famais foulé que les tapis de Smyrne et les marches d'albâtre oriental des piscines du harem ; des pieds dont les doigts, vus par-dessous, se recourbent mollement, comme des boutons de camellia, et semblent modelés sur quelque ivoire de Phidias retrouvé par miracle ; l'autre bras, languissamment abandonné, flotte le long du contour des hanches, retenant de la main un éventail de plume qui

s'échappe en s'écartant assez du corps pour laisser voir un sein vierge d'une coupe exquise, sein de Vénus grecque sculptée par Cléomène pour le temple de Chypre et transportée dans le sérail du padischah.

« Une espèce de turban de cachemire, arrangé avec un goût extrême, et dont les franges retombent derrière la nuque, enveloppe le sommet de la tête, découvrant des cheveux en bandeaux sur lesquels s'enroule une natte de cheveux en forme de couronne. Des fils et des grappes de perles complètent cette coiffure orientale. Les yeux dont la prunelle glauque regarde de côté, le nez aux narines roses comme l'intérieur d'un coquillage; la bouche épanouie par un sourire nonchalant; les joues pleines, un peu larges, le menton, d'une courbe ronde et voluptueuse, forment un type où l'individualité de l'Orient se mêle à l'idéal de la Grèce.

« C'est bien là, et telle a dû être l'intention du peintre, la beauté esclave dans sa sérénité morne, étalant avec indifférence des trésors qui ne lui appartiennent plus, et se reposant au sortir de son bain, dont les dernières perles sont à peine séchées, à côté de la cassolette qui fume, entre le chibouck et la collation de fruits et de conserves, ne prenant pas même la peine de renouer sa ceinture à la massive agrafe de diamants. Quelle élégance abandonnée dans ses longs membres qui filent comme des tiges de fleurs au courant de l'eau ! Quelle souplesse dans ses reins moelleux, dont la chair semble avoir des micas de marbre de Paros sous la vapeur rose de la vie qui les colore légèrement! Et quel soin précieux dans tous les accessoires, les bracelets, les chasse-mouches en plumes de paon, les bijoux, la pipe, les draperies, les coussins, les linges fripés çà et là! — La Tribune de Florence, le Salon carré de Paris, la galerie de Madrid, le Musée de Dresde admettraient ce chef-d'œuvre parmi leurs plus belles toiles. »



INGRES PINX^T — GALERIE DE M^R LE COMTE DUCHATEL — GAILLARD DEL. ET SCULP^T

ŒDIPE

[illegible]

[illegible]

[illegible] sur son [illegible] de l'[illegible] [illegible] est [illegible] [illegible] que [illegible] [illegible] vigoureux [illegible] l'artiste [illegible] qu'elle [illegible]

XIII.

Dans la seconde année de son séjour à Rome, après avoir peint M[me] Devauçay, Ingres produisit un chef-d'œuvre, l'*Œdipe expliquant l'énigme*, dans lequel il affirma pour la première fois sa manière personnelle de comprendre et de sentir.

Pour bien apprécier cette admirable peinture, il est bon de se demander comment David l'aurait conçue. Si je ne me trompe, il aurait présenté ce mythe étrange et mystérieux de la Destinée sous des formes châtiées et pures, toutes empruntées de la sculpture archaïque, ou des pierres gravées, ou des vases grecs; et il me semble que son *Œdipe* n'eût été qu'une image abstraite de la Fatalité antique. Plus artiste que son maître, et plus ému, Ingres a représenté, non pas seulement un emblème mythologique, une légende, mais un homme, un certain homme dont les formes sont assez individuelles pour qu'il ait jadis vécu, et assez idéales pour qu'il conserve le prestige d'un être fabuleux, vu à travers les siècles écoulés.

Digne et familier tout ensemble, tranquille, sûr de lui-même, Œdipe est entré dans la caverne où gisent les ossements et les membres affreux de ceux que le sphinx a mis en pièces. Il s'est avancé vers le monstre, a posé le pied sur un quartier de roc, et, accoudé sur son genou, il explique l'énigme en fixant sur le fils de Typhon un regard pénétrant et ferme. Son profil, au lieu d'être sévèrement droit, est légèrement busqué. Sa barbe juvénile l'empêche de ressembler à une statue. Le peintre, avec une énergie qui laisse bien loin les habitudes de l'école, accuse au plus vif le pli que forme le muscle du cou sur la tête relevée du héros, et le jarret vigoureux du jeune Thébain rompu aux fatigues. Par ces accents inattendus, l'artiste a particularisé sa figure suffisamment pour qu'elle n'ait rien de convenu, rien de *poncif*, et qu'elle nous apparaisse comme étant celle d'un homme qui a été vraiment suspendu

à l'arbre du Cythéron, qui s'est vraiment arraché les yeux, et qui a vraiment expiré à Colonne, dans le bois des Euménides. C'est ainsi que là où d'autres n'auraient mis en œuvre qu'une rhétorique glacée, Ingres a su trouver l'expression de l'éloquence, nous toucher au cœur.

Et cependant ce modelé ressenti en quelques endroits, il est partout ailleurs finement passé, de manière que le personnage soit séparé de la prose et demeure intangible dans ces régions où il nous est interdit de l'atteindre autrement que par le regard.

Ce mélange imprévu d'immortalité et de vie, cette heureuse fusion du mythique et du réel, sont frappants surtout dans la figure du sphinx, figure vivante à la fois et symbolique. Divine par la pureté de ses traits, infernale par le frémissement de ses griffes hérissées, elle exprime le génie du mal dompté par l'intelligence, la beauté vaincue par l'esprit. Au fond de la caverne où Œdipe s'est aventuré, le peintre n'a pas craint de laisser entrevoir les pieds d'un cadavre et les squelettes de ceux que le sphinx a dévorés : autre moyen encore plus énergique pour ajouter à l'intérêt de la scène et à l'émotion, pour faire toucher au doigt ce qu'il y a de tragique dans la situation du fils de Laïus, si tranquillement aux prises avec une affreuse mort.

Si l'on peut se faire une idée juste de la peinture grecque d'après les fresques de Pompéia et d'Herculanum et d'après les mosaïques, rien n'y ressemble plus certainement que la peinture d'Ingres, sous le rapport de l'exécution et du style. Le style? il n'est point tendu dans ce tableau comme dans certains autres ouvrages du maître; il est élevé, mais naturel, héroïque, mais humain. Ingres a su y mêler, à petites doses, l'élément familier qui préserve de l'enflure, qui tempère le décorum et qu'il emploie peut-être à son insu, comme ces expressions communes dont se sert Bossuet avec tant de génie pour humaniser le sublime. Il est même à remarquer que là où le peintre accuse au plus vif l'individualité du héros, par exemple dans le contour du nez, dans les muscles du cou et ceux du jarret, il le fait avec une pointe d'exagération et un certain accent passionné qui appartiennent sans doute à l'esprit

moderne, mais qui surtout caractérisent son humeur personnelle, son tempérament à lui Ingres.

L'exécution ? elle est simple, franche, limpide, elle est menée d'ailleurs avec entrain et comme d'une seule palette. L'on y sent l'enthousiasme de la jeunesse retenu par le respect du peintre pour son œuvre. Aujourd'hui qu'un demi-siècle a passé sur la toile, on peut voir combien il est avantageux d'employer des tons purs et fiers qui, avec le temps, se tranquillisent sans fadeur et se réconcilient sans mollesse, plutôt que de peindre avec des couleurs déjà tempérées pour plus d'harmonie, déjà effumées ; l'*Œdipe* est maintenant d'un ton superbe, dont l'intensité primitive a été calmée sans toutefois disparaître. De même que la distance modère pour nos oreilles les sons rudes et saccadés d'une musique guerrière, de même les années apaisent pour nos yeux les violences et les âpretés de la couleur. Ingres est tout d'une pièce : il a un coloris tantôt voyant pour rendre plus sensibles les beautés de la forme, tantôt sacrifié à la grandeur et au triomphe de la pensée, c'est-à-dire qu'il a exactement le coloris que réclame un dessin voulu, ressenti, expressif, et fait pour se graver profondément dans la mémoire et sur l'airain.

L'*Œdipe* et *la Baigneuse*, vue de dos, sont de la même année (1808) et du même envoi. On ne citera pas beaucoup de pensionnaires qui aient envoyé d'une seule fois de pareils morceaux !

Nous parlions de la fresque et de la détrempe, et nous disions, avec Charles Lenormant, que ces modes de peinture semblaient convenir davantage au talent d'Ingres et au caractère de son esprit, tourné de préférence vers le grand art. Nous en avons une preuve éclatante dans la composition du *Romulus vainqueur d'Acron*, qui fut peinte à la détrempe en 1812 pour le palais Quirinal. Tout récemment le pape Pie IX ayant consenti gracieusement à donner ce morceau à notre École des Beaux-Arts, nous avons tous pu le voir à l'Exposition posthume des ouvrages d'Ingres, non sans le plus vif intérêt de curiosité et d'art. Nous étions présent au

moment où la toile fut déroulée devant les membres de la commission, MM. Gatteaux, Henri Lehmann, Baltard Henri Delaborde, Timbal, Émile Galichon. Deux de ces messieurs, deux peintres, tout en admirant cette grande composition, parurent trouver un mérite supérieur dans les dessins divers qu'en possèdent MM. Gatteaux et Galichon. Malgré la déférence que nous devons à des juges aussi éclairés, et qui ont eu sans doute d'excellentes raisons pour émettre cet avis, nous préférons, pour notre compte, la détrempe aux dessins, qui n'en diffèrent du reste que dans quelques détails. Les dessins du *Romulus* ont çà et là quelque chose de recherché qui incline au précieux et même à la petitesse. Je parle surtout du second dessin, qui fut fait bien des années après l'autre.

Par exemple, l'enfant au bonnet phrygien qui, avec tant de grâce, porte sa part des dépouilles opimes, et qui paraît être une réminiscence de la figure charmante peinte par Mantegna en un coin de son *Triomphe de Jules César*, cet enfant, disons-nous, est, dans le dessin, un peu mièvre, tandis qu'il a, dans la peinture, l'élégance d'un éphèbe destiné aux mâles vertus de la guerre. Quant au Romulus, qui était dessiné imberbe et jeune, il a été peint avec sa barbe, ce qui lui donne un air commun en lui donnant un air plus rude; mais en revanche l'exécution de tout le carton est conduite d'une main robuste et fière, comme par un artiste qui est supérieur à son œuvre, et que les grandes proportions mettent à l'aise. Ingres, si raffiné dans ses petits crayons, si patient dans ses miniatures d'aquarelle, était donc fait pour la détrempe et pour la fresque; il était appelé à la peinture murale, où ses talents, au lieu de se concentrer et de se contenir, se seraient élargis et développés.

XIV.

On a remarqué avec raison qu'il y avait du réalisme dans certains morceaux d'Ingres. Un réaliste, en effet, n'aurait pas mieux copié le cachemire de Mme de Senonnes, non plus que le



gilet de M. Bertin, le châle de Mme Leblanc, le fauteuil de M. Molé. Mais cette vérité frappante des accessoires ne tient pas, encore une fois, aux roueries et aux broderies du pinceau, elle tient tout uniment, sans parler du dessin, à l'extrême vérité du ton local, car il faut bien dire que lorsqu'il arrive à Ingres de saisir le ton propre d'un objet, il le fait plus juste que ne le ferait un coloriste, et pourtant il n'est pas coloriste dans le sens que nous devons attacher à ce mot. Les coloristes sont précisément ceux qui, sacrifiant les localités de ton à l'harmonie générale du concert, ne laissent jouer dans l'orchestre aucun solo de couleur.

Mais, sans être un coloriste capable d'orchestrer de grandes machines, Ingres a produit un petit tableau parfait de couleur dans la *Chapelle Sixtine*, qui fut commencée à la fin de 1812, comme le dit la lettre suivante datée du 20 décembre de cette année-là, et adressée à M. Marcotte :

« Dans une quinzaine, je commence à tracer les lignes de votre tableau, auquel je donne la forme noble de plus de trois pieds. Je veux faire du bruit, moi aussi, au Salon, ayant d'ailleurs mes grandes raisons de prouver à messieurs les genristes que la suprématie sur tous les genres appartient aux seuls peintres d'histoire.

« Mon sujet est d'ailleurs si beau. Le Jugement dernier y figurera presque à la moitié... J'attends votre décision sur le principal personnage et j'ai depuis pensé que s'il y avait de l'inconvénient à le mettre sur la scène, je peux faire le moment où l'on chante le *Miserere*, tous les cardinaux prosternés à leurs places, vus de dos, et le pape prosterné devant l'autel comme cela se pratique[1]. »

1. *Note de M. Marcotte.* J'avais demandé à Ingres le tableau de la Chapelle Sixtine, parce que je savais qu'il en avait fait un dessin remarquable; mais j'ignorais comment ce tableau, que j'avais demandé lorsque j'étais en mission à Coblentz sur les bords du Rhin, était composé. C'était sous l'empire. Pie VII était alors sequestré soit à Savone, soit à Fontainebleau. On voit que Ingres hésitait à le mettre en évidence dans la crainte de blesser l'empereur; mais moi je n'hésitai pas et je fis bien.

J'eus le désir de faire faire mon portrait. Je priai Gatteaux de me désigner un

Ici encore, si l'on y regarde de bien près, c'est la vérité du ton local qui est admirable, et l'harmonie a été obtenue surtout au moyen d'une lumière bien ménagée, dont l'effet n'a pas été imaginé par le peintre, mais observé sur place et rendu tel quel. Nous sommes dans la Sixtine, à l'heure où le pape tient chapelle : le tableau est tout fait, les couleurs se soutiennent et se font valoir d'elles-mêmes. La pourpre des cardinaux, le velours grenat du baldaquin brodé aux armes pontificales sont surexcités par l'opposition d'un tapis vert. Les camails d'hermine, le vaste manteau blanc dans lequel est perdu le corps de Pie VII, sont jaunis par l'or de la lumière extérieure, et ce jaune est rendu éclatant par le voisinage des vêtements violets que portent les *monsignori* ou les *caudatori*. Il va sans dire que les figures sont toutes individuelles, toutes prises sur nature. Chacun des cardinaux a sa manière d'être, sa manière de prier et de lire, celui-ci myope et la tête cachée dans son bréviaire, celui-là fervent et penché, cet autre immobile et assoupi. Quant aux personnages du premier plan, prélats, moines, protonotaires, séminaristes, hallebardiers, que sais-je? ils sont dessinés à l'emporte-pièce : ils sont parlants et on les entend parler tout bas italien et parler un peu du nez. Ce sont des physionomies romaines qu'il est impossible d'oublier, quand on les a vues, ne fût-ce qu'une seule fois.

La muraille à laquelle est appliqué le baldaquin est ornée des peintures de Luca Signorelli, Ghirlandajo, Pérugin, et le peintre les a reproduites d'une fidélité merveilleuse, avec leur style particulier, leur caractère vrai et leurs tons enfumés sous la patine du temps. Mais ce qu'il y a de prodigieux, c'est le fragment du *Jugement dernier*, qu'on aperçoit dans le fond, enveloppé d'une demi-teinte. Jamais le dessin de Michel-Ange n'a été senti ou plutôt ressenti de la sorte, ni de son temps par ses élèves, ni de nos jours par les peintres qui ont eu mission de le copier. La partie reproduite dans le tableau d'Ingres est celle qui est à gauche du spectateur quand

peintre. Il hésitait entre Blondel et Ingres. Heureusement son choix fut pour Ingres.

il regarde l'autel. On y voit monter dans les airs les ressuscités qui vont se présenter d'eux-mêmes au jugement de Dieu. Leur ascension est légère ou pesante suivant le fardeau de péchés qu'ils portent au fond de leur conscience. On remarque parmi les figures de ce groupe sublime celle d'un bienheureux qui tend la main à un pécheur frémissant d'angoisse et encore incertain de sa destinée.

Ah! ce n'était pas le premier venu qui pouvait ainsi copier Michel-Ange. Il y fallait cette énergie de sentiment, cette volonté féroce qui étaient chez Ingres à l'état de génie. Lorsqu'on est en présence de son tableau, on se trouve en vérité dans la chapelle Sixtine. Les figures des assistants n'empêchent pas de voir les peintures murales, et, d'un autre côté, les figures peintes sur le mur ne font pas de tort à celles qui se meuvent dans la chapelle. L'œil est conduit sans peine des unes aux autres, et, quand il est pénétré, rassasié du spectacle principal, il va se reposer sur le fond demi-obscur ou transparaît le *Jugement dernier*. L'esprit peut alors se représenter combien doit être terrible l'aspect de la chapelle Sixtine, lorsqu'on y chante le *Miserere* du vendredi saint, et combien la fresque de Michel-Ange répond, par ce qu'elle a de formidable, aux épouvantements du christianisme. « A mesure, dit Stendhal, qu'on avance dans le psaume de la pénitence, les cierges s'éteignent; on n'aperçoit plus qu'à demi ces ministres de la colère de Dieu, et j'ai vu qu'avec un degré très-médiocre d'imagination, l'homme le plus ferme peut éprouver quelque chose qui ressemble à de la peur. Des femmes se trouvent mal lorsque les voix faiblissant, mourant peu à peu, tout semble s'anéantir sous la main de l'Éternel. On ne serait pas étonné en cet instant d'entendre retentir la trompette du Jugement, et l'idée de clémence est loin de tous les cœurs... »

XV.

Pour ce qui est des personnages qui figurent dans le tableau on ne lira pas sans intérêt le passage suivant d'une lettre d'Ingres, datée de Rome, le 26 mai, sans année (1814?).

« . . . Je reviens à votre tableau de la *Chapelle*, et pour répondre à vos demandes. Le premier cardinal du côté du pape est le cardinal Valenti, mort; le second, Mattei, actuellement à Rome; le troisième, je ne sais pas son nom, ni le quatrième; le cinquième est le cardinal de Pietro; le sixième, le cardinal Pacha (Pacca), actuellement secrétaire de la Chambre apostolique; et le septième est le cardinal de la Porta, mort.

« Les caudataires, je n'y reconnais que moi. A la vérité, je ne me suis pas regardé à la glace; mais vous m'avez reconnu et c'est bien assez. Le premier acolyte cardinal à côté du pape, en continuant, est le cardinal Gonsalvi; l'autre était un Doria, mais je n'ai pas eu son croquis; le cardinal debout, assistant le pape, je crois que c'est un Albani. Comme le pape a fait hier sa belle rentrée à Rome et que je reverrai la chapelle, je vous achèverai de dire les noms de ceux que je ne connais pas. Les autres personnages en suivant, qui sont des évêques, ne sont pas des portraits. Ceux au bas de l'autel sont les monsignori della Ruota, et parmi eux le maître du sacré palais, toujours pris dans l'ordre de Saint-Dominique. Quant à l'ordre et au jour précis, il est un des trois jours où les cardineaux (*sic*) sont vêtus de moire couleur rose sèche ou petit deuil. Pour le reste du trône, le chanoine peut avoir raison; mais vous devez voir que j'étais forcé, pour l'effet de mon tableau, de vêtir le pape en blanc, n'ayant pas d'autre ressource pour attirer sur lui la lumière, et je me suis rappelé que la peinture est un art.

« A présent je vous conseille de ne point publier aucune

espèce de catalogue historique des portraits ni du reste. Voici mes raisons. Ces portraits n'ont point été peints, comme vous savez, sur la nature; ils sont cependant ressemblants, mais autant par leur tournure que par l'exactitude de leurs traits. Ils ne le sont, à la lettre, que lorsqu'on les trouve, mais si j'allais dire, moi, qu'ils le sont et les donner pour tels, on me dirait peut-être que non. Ne promettant rien, je tiendrai tout.

« Je vous prie d'intituler ce tableau au livret du Salon : *Vue intérieure de la chapelle Sixtine ; le pape Pie VII y tient chapelle.*

« Je n'oublie pas le portrait de Mme de Senonnes qui, j'espère, sera beau. Si mon Virgile y était! mais il est toujours en prison. Quant au tapis vert du tableau de la chapelle, je crois que vous avez raison. En temps et lieu, nous nous reverrons, et cela pour ne plus nous quitter et me reposer de ma vie vagabonde dans mon petit intérieur, car je suis bien heureux; j'ai ma femme qui fait mon bonheur, elle est bonne, douce. Vous trouverez que j'ai bien rencontré; mes jours passent à présent bien vite et j'aime mon art plus que jamais.

« J'écris à Granger pour mon tableau de *Jupiter et Thétis.* Je vous recommande ce tableau; si, dans l'étendue de vos connaissances, on voulait s'en arranger, j'aimerais autant e placer que de le voir ainsi chez l'un et chez l'autre, à charge. Il pourrait convenir dans une grande salle comme décoration. Je vous laisserai le maître d'en fixer vous-même le prix. »

A cette même époque se rapporte une lettre bonne à citer, parce qu'elle répond à d'injustes reproches touchant l'indifférence du peintre pour son pays.

« Rome, le 7 juillet 1814.

« Je vous dirai que l'amour de la patrie me chatouille bien fort, depuis surtout le nouvel ordre de choses qui me rappelle que je suis plus que jamais Français et né sous les descendants de cet Henri IV si justement chéri, et auquel j'espère consacrer plus d'une de mes veilles. Puis, il faut en finir, et lorsqu'on a une aussi

belle patrie, il faut en redevenir l'enfant et mettre fin au vagabondage.

« Je travaille dans ce moment-ci pour la reine de Naples ; je viens de terminer un petit portrait en pied d'elle et suis à terminer aussi, pour elle, le pendant à cette figure de femme endormie que le roi m'acheta il y a cinq ans. Elle m'a, à la vérité, demandé tous ses portraits (eux et leurs enfants), mais tout cela est subordonné aux circonstances, comme vous devez bien le penser. J'ai été parfaitement reçu, et cet ouvrage pourrait devenir avantageux à ma fortune, mais, en attendant, je cherche à vivre. Je vais être bientôt père, et dans tous les cas ma femme ne pourrait faire le voyage de France que dans un an.

« J'aurai toujours beaucoup de plaisir à peindre pour vous de préférence à beaucoup d'autres. Je suis bien charmé que notre *Chapelle* ne perde pas et vous fasse toujours plaisir. J'avoue que si elle plaît à l'exposition, je serai parfaitement heureux. Je ne sais, mais si je ne vous l'ai pas dit, vous mettrez au Salon votre portrait, et priez quelqu'un de glacer la culotte ou de la repeindre sur les mêmes plis. Je vous prierai aussi d'exposer mon petit Henri IV... Le mois prochain le portrait de Mme de Senonnes sera terminé, et je compte sur lui au Salon pour me faire honneur. »

XVI.

A l'époque où il peignait ses *Odalisques* et son *Romulus*, Ingres était sur le point de se marier, ou plutôt on allait le marier. Le. . . . . . 1814, il épousa une femme intelligente, modeste et dévouée, qui était venue de Guéret à Rome, tout exprès pour y prendre un mari, de la main d'une parente qui, à distance, avait combiné cette union. Ingres vit pour la première fois sa future femme à la promenade, près du tombeau de Néron, et tout de suite elle lui plut. Il devina ce qu'elle était, une créature excellente et digne, un cœur sûr, un cœur d'or. Il en parle lui-même dans une lettre à son ami Gilibert de Montauban, lettre datée de

Rome, 7 juillet 1818, et qui sera sans aucun doute pour le lecteur beaucoup plus intéressante que nos écritures :

« Je te remercie de tout ce que tu m'apprends; pour ce qui te touche, je le lis avec un plaisir avide, et je vois que tu es né pour cultiver les arts plutôt que le barreau. Lorsqu'on est né avec ce sentiment, on s'élève au-dessus des autres hommes; on est véritablement quelque chose de plus qu'eux. Tu as de l'intelligence, tu connais le beau, tu en retireras un fruit bien agréable. Donc *dessine, dessine encore, et dessine toujours*. Moi, mon ami, je suis pour les arts comme tu m'as connu; l'âge et la réflexion auront, j'espère, assuré mon goût sans en diminuer la chaleur; mes adorations sont toujours Raphaël, son siècle, les anciens, avant tous, les Grecs divins; en musique, Gluck, Mozart, Haydn. Ma bibliothèque est composée d'une vingtaine de volumes, chefs-d'œuvre que tu devines, et avec cela la vie a bien des charmes.

« J'ai uni mon sort à une excellente femme qui fait mon continuel bonheur. Elle m'a apporté une véritable dot en elle-même. Notre ménage est, j'ose dire, cité en exemple, et j'éprouve de ce côté le bonheur le plus parfait; mais il faut dire aussi qu'elle est Française, une bonne Champenoise. Si ce n'était ainsi, je serais bien à plaindre. Je vis, comme on dit, à la journée; un tableau pousse l'autre.

« La chute de la famille Murat à Naples m'a ruiné par des tableaux perdus ou rendus sans être payés[1]. Dans un si grand dérangement de mon petit ménage, je fus obligé d'adopter un genre de dessins-portraits au crayon, métier que j'ai fait deux ans à Rome... Mais j'espère que tu reconnaîtras à cela ma bonne étoile : depuis deux ans, M. de Blacas, notre ambassadeur, m'a remis les pinceaux à la main. J'ai un assez bon nombre de tableaux pour la France et l'Espagne. Mais, comme je fais la peinture pour la bien faire, je suis long, et par conséquent je gagne peu, parce que mes tableaux, étant la plupart d'une très-petite dimension, veulent être très-finis...

1. Le roi Murat avait acheté à Ingres une odalisque endormie, représentée nue et de face. Cette toile s'est en effet perdue.

source contre la mauvaise fortune, un pur expédient. Aussi en parle-t-il avec humeur comme d'un métier qu'il a été obligé de faire par circonstance. Eh bien, ce qu'il appelle un métier a été sous sa main un art qu'il a conduit à sa perfection.



Ingres, au surplus, le sentait bien lui-même, car il me souvient que, lors de l'Exposition universelle de 1855, ses amis et ses élèves lui demandant d'exposer ses dessins, il répondit vivement : « Non, non, pas les dessins ; on ne regarderait pas mes peintures. » Ses peintures, en effet, ne sont pas au même degré d'excellence où il est arrivé dans ses dessins et particulièrement dans ses croquis-portraits, qui peuvent en vérité souffrir la comparaison avec ceux des plus illustres maîtres. On y trouve l'énergie, la finesse, le sentiment de la vie, une liberté qui se contient, une éloquence chaleureuse, mais laconique et originale, et des passages d'une délicatesse infinie. En général, les maîtres, en dessinant d'après nature, hésitent, tâtonnent, s'amendent, se corrigent, et ils se font même, de ces tâtonnements et de ces retours, une manière aimable qui laisse voir les efforts tentés, comme pour donner plus de prix aux efforts heureux. Ils ressemblent à ces orateurs habiles qui, avant de frapper un coup, le préparent et ont l'air d'essayer des mots à peu près, avant de saisir le mot juste, le mot saillant et brillant. Ingres ne procède pas ainsi. Exempt de tout charlatanisme, il y va plus naïvement. Les ratures de son dessin se font dans sa pensée ou se sont faites dans un brouillon. Chacun de ses traits définitifs est médité, choisi, voulu, résolu.

Voyez-le, par exemple, dessiner cette petite fille de sept ou huit ans qui, fermée dans sa chemise longue, caresse un chevreau en souriant avec tendresse au spectateur. L'œil humide, les joues rebondies, la bouche adorable de cette enfant, ses cheveux abondants et rebelles par places, sont rendus avec une étonnante sobriété de moyens. La chemise est indiquée, dans le froncé des manches, dans les fines cassures de la percale, d'un trait si heureux que, sans ombre, sans modelé, par la seule puissance de l'écriture, le peintre fait sentir le gonflement de l'étoffe, les bouillons et les rentrants du pli. On devine les plans là où aucun jeu de la lumière ne les fait



[illegible] — DIEN SCULPT

PETITE FILLE AU CHEVREAU

Cabinet de M. E. Galichon

avancer ou fuir. On voit les enfoncements sur la surface plate et blanche du papier. Un badinage de crayon exprime la tête velue du chevreau et sa mine capricieuse. Tout est dit : vous avez une merveille.

Quant à ses études d'après nature faites pour des tableaux et qui n'étaient pas destinées à voir le jour, Ingres les amendait, les raturait, et toutes ses ratures sont instructives comme celles des maîtres, dont bien peu ont fait aussi bien que lui cette chasse à la vérité. Et non-seulement il procédait ainsi, mais il gourmandait, en professant, les jeunes calligraphes qui visent au trait soi-disant pur; il les comparait à des hypocrites de correction et de justesse. « Comment, leur disait-il, vous ne doutez de rien! vous osez affirmer ce que vous ne savez pas encore... Je veux voir la trace de vos doutes, de vos incertitudes, de votre choix... »

XVIII.

Parmi les cent vingt-sept portraits au crayon qui furent exposés à l'École des Beaux-Arts, sur le quai Malaquais, on serait presque embarrassé de choisir, et si quelques-uns sont supérieurs aux autres, c'est que le modèle se prêtait davantage au pittoresque, ou se distinguait par une physionomie plus personnelle et plus attirante. Il faut renoncer à jamais voir de plus délicieux crayons que ceux de la famille Forestier, de Mme Destouches, de Mme Haudebourg-Lescot, de la famille Stamaty. Il y a dans ces morceaux inappréciables une interprétation si vraie qu'ils paraissent bizarres au premier aspect (comme l'a observé très-finement un de nos confrères), « lorsqu'on n'a pas eu le temps d'y reconnaître l'expression d'une sagacité magistrale et une sorte de démenti à nos préjugés. » Nous sommes, en effet, si peu habitués à la vérité graphique ainsi exprimée, qu'elle nous paraît étrange. Mais cette vérité, il ne faut pas s'y méprendre, n'est point celle que nous donneraient la chambre claire ou la photographie : c'est une vérité ru-

minée par le peintre et qui a passé par la chambre claire de son esprit, car il n'appartient qu'à l'esprit de l'homme de la dégager aussi nette, aussi sensible.

J'ai ouï dire que Mme Haudebourg-Lescot, ou plutôt Mlle Lescot — elle n'était pas encore mariée quand M. Ingres la dessina — n'était pas jolie à beaucoup près, et j'en demande pardon à sa mémoire. Quelle grâce, pourtant, dans son portrait! quelle séduction dans sa tête harmonieusement irrégulière et qui est charmante sans être flattée; dans son attitude qui tout à l'heure va changer; dans toute cette personne nerveuse, prompte à s'émouvoir et facilement aimable; dans cette main longue, souple, flexible, dont les attaches sont si relâchées et la peau si douce qu'on la voit pour ainsi dire se plier en tous sens comme un gant! Et le portrait de Mme Destouches! Par quel secret l'artiste nous fait-il accepter sans peine, sinon sans étonnement, ce que les vieilles modes ont de plus fantasque? Comment s'y est-il pris pour nous réconcilier avec cette robe tournée en cylindre, servant de gaîne à un buste que la couturière a orné d'épaulettes, à un minois frais et rond qui est encravaté dans une collerette archimontante, à une tête caparaçonnée de plumes impossibles, incroyables, qui néanmoins, dans leur extravagance, la rendent jolie à croquer?

En ce qui touche l'exécution, lisez ce qu'en a écrit un expert, M. Henri Delaborde: « Qu'il s'agisse de modeler jusque dans leurs plus délicats détails les formes animées, ou seulement d'esquisser les objets accessoires, qu'il faille rendre par un fin travail l'expression du regard, de la bouche, la souplesse des chairs, ou bien indiquer en quelques traits le mouvement des plis d'une étoffe, le crayon se montrera partout aussi libre et aussi véridique. Il n'y aura de différence qu'entre les apparences d'un travail plus ou moins terminé. Là même où les indications seront le plus succinctes, quelque chose d'explicite, d'accentué au premier coup, de résolûment construit, prouvera que le hasard n'est pour rien dans ces croquis agiles, et que, pour remplir ou pour relier entre eux des contours ainsi accusés, il eût suffi de la volonté et de quelques minutes de plus. Ce mélange d'extrême facilité et de ferme exactitude,

cet inachèvement calculé de certaines parties faisant ressortir l'exécution précieuse de certaines autres, en un mot, cette harmonie parfaite entre l'à peu près et la définition absolue : voilà ce qui donne aux portraits dessinés par M. Ingres un caractère et un charme particuliers. C'est par là qu'ils s'isolent des œuvres de même sorte que nous ont léguées les maîtres. »

Tout cela est bien vu et bien dit. Mais j'estime que, du vivant d'Ingres, on l'eût contrarié vivement si l'on eût insisté longtemps sur la beauté de ses dessins. J'ai souvenance qu'un jour il faillit nous faire une scène, au Salon des arts unis, parce que nous parlions avec enthousiasme de ses crayons, comme si, de les vanter, c'eût été une secrète négation de sa peinture. L'illustre graveur Mercuri m'a raconté qu'étant à Rome, il avait connu Ingres lorsqu'il gagnait sa vie à dessiner ces portraits qu'on lui payait un prix misérable, et qui sont aujourd'hui autant de trésors. Les étrangers venaient à lui pour avoir leur crayon ; les Américains et les Anglais de passage trouvaient cela charmant sur parole : *very nice, indeed.* Mais lui, il se sentait humilié qu'on le prît pour un simple faiseur de croquis, et il s'irritait de sa réputation romaine en ce genre. Une fois, un monsieur, après avoir sonné timidement, lui demanda : « Est-ce ici que demeure le dessinateur de petits portraits ? » Ingres, furieux, lui ferma la porte au nez [1].

Quoi qu'il en soit, les portraits dessinés par Ingres resteront des chefs-d'œuvre que certainement on ne dépassera point, et qui peut-être ne seront jamais égalés. N'en déplaise à son ombre, le peintre a écrit là ses droits incontestables à la haute maîtrise, et quand bien même le goût de la postérité différerait complétement du nôtre, elle admirera, sans aucun doute, autant que nous les

1. A cette époque, le désintéressement d'Ingres avait d'autant plus de mérite, qu'il était souvent en peine. « Les amis qui obligent quand on leur demande, écrit-il à M. Marcotte, on en trouve, mais ceux qui préviennent sont bien rares, et vous êtes de ce nombre. Croyez bien, cher ami, que ma reconnaissance sera égale à la générosité de votre cœur. Ce secours m'arrive comme du ciel : ma maladie m'avait enlevé tous mes petits profits et j'étais à présent bien embarrassé. Je n'ai point tout à fait perdu mon temps dans ma convalescence. J'ai relu beaucoup et tout ce qu'il y a de plus beau à lire. »

admirons nous-mêmes, ces portraits exquis de M[lle] Boimard, de M. Gatteaux père, de M[me] d'Agoult, de M. Baltard, de M. Forster, de M. Walkenaer, de la famille Stamaty, de M[me] Destouches, et d'autres encore, au sujet desquels nous avions bien raison de dire : que l'art est, quand il veut, plus exact que la science, plus précis que les mathématiques, plus pénétrant que la chimie, plus sensible que le collodion, plus subtil que le chlorure, plus clairvoyant que la lumière, plus vrai enfin que la vérité même.

XIX.

Il faut être juste et savoir se défendre des préventions qu'inspirent si facilement les maîtres qu'on admire. Ingres, longtemps confiné par le besoin dans les petits crayons et les petits tableaux, était fait pour la grande peinture, non pas cependant pour la peinture décorative, comme on l'entend aujourd'hui, celle qui donne au regard des sérénades de couleur, mais pour la peinture expressive, celle qui incruste dans les murailles des pensées, des sentiments ou des caractères. Réduit à exercer son art sur des toiles de chevalet, Ingres se trouvait assez mal à l'aise, et il y apportait, à mon sens, une gaucherie qui proteste contre cet emploi de son talent, mais qui, après tout, lui fait honneur. Lui qui excellait à crayonner un portrait grand comme la main, il était roide et tendu quand il voulait peindre une scène familière, un tableau de genre, parce qu'il y mettait du style et des intentions de dignité qui ne conviennent point à de pareilles scènes. Il mêlait à la grâce qu'on aime y trouver une certaine sévérité de décorum qui n'est pas de mise dans les sujets anecdotiques modernes, lors même que les personnages sont considérables et portent des noms retentissants, comme Léonard de Vinci, François I[er], Henri IV, la Fornarina, Raphaël, don Pedro de Tolède.

Raphaël et la Fornarina! Franchement, je n'aime pas ce tableau, il me paraît manquer de souplesse et de la véritable grâce,

qui voudrait ici plus d'abandon. Du moment qu'on nous introduit chez Raphaël, dans l'intérieur de son atelier où il n'a d'autre compagnie que sa maîtresse, j'aimerais le voir moins occupé du spectateur, moins en scène, moins digne, et aussi plus amoureux. J'imagine que Prud'hon aurait traité le même sujet avec une grâce plus pénétrante, avec chaleur et avec tendresse. Ingres, à force de convenance, est resté froid, ce me semble, et compassé. Son exécution même, ordinairement si légère, s'est appesantie sur ces figures qui semblent averties qu'on les regarde et qui se sont posées, habillées ou drapées pour être vues. Bien préférable est le petit tableau qui représente les fiançailles de Raphaël avec la nièce du cardinal Bibiéna. Le caractère rusé du prince italien, la soumission embarrassée du peintre, acceptant une fiancée qui n'est pas précisément de son choix, la contenance de la jeune fille à qui n'a point échappé l'embarras de son futur époux, ces nuances de sentiment sont exprimées à ravir dans une composition bien équilibrée et qui resterait bonne quand même on en changerait les dimensions.

C'est là une des peintures que l'artiste avait exécutées pour la reine Caroline de Naples, et qu'il croyait perdues, comme il le dit, dans sa lettre du 7 juillet 1818, à M. Gilibert de Montauban. On l'a retrouvée plus tard, à Naples, dans la collection du duc de Salerne.

XX.

De même que le ton de la causerie n'est pas celui du discours, de même les tableaux de conversation (comme les appelaient si bien les Hollandais) demandent une légèreté de pensée et de main et un laisser-aller qui ne sont tolérables que là. Il n'est pas de héros pour son valet de chambre, dit le proverbe ; il n'est pas non plus de héros pour le spectateur qui l'a surpris dans une action naïve de la vie commune. François Ier, Raphaël, Léonard de Vinci, ne sont pas tellement éloignés de nous que nous ne puissions les

voir autrement qu'à l'état héroïque. Sur le théâtre de l'histoire, ils peuvent poser et grandir : dans les habitudes de leur existence intime, ils ont été des hommes comme les autres, et il y a du charme à nous les montrer aimables sans apprêt, gracieux sans le vouloir et sans le savoir, et naturellement faciles.

C'est là justement ce que le peintre a senti et voulu dire dans son tableau de *Henri IV jouant avec ses enfants,* tableau que le duc de Blacas lui avait commandé. De lui-même, Ingres n'eut pas choisi, je pense, une pareille donnée, qui le forçait à peindre la bonhomie d'un roi en déshabillé, des personnages en costumes modernes, et une scène d'intérieur, française par la nationalité du héros, mais flamande par l'intention. S'il a mis on ne peut plus de grâce dans les figures des enfants qui se jouent avec la lourde épée de leur père ou qui vont à dada sur ses épaules, en le faisant marcher à quatre pieds sur les tapis, il n'en est pas moins sensible que l'artiste n'était pas là dans son véritable élément et qu'il n'est pas arrivé sans effort à exprimer ces gentillesses de la vie privée.

Il y a des connaisseurs dont l'opinion est pour nous d'un grand poids, qui attachent beaucoup de prix aux petits tableaux anecdotiques d'Ingres, à ceux qu'il a puisés particulièrement dans notre histoire. Ils y trouvent une compréhension du temps passé et une justesse de couleur locale qui ne nous frappent pas au même degré, ou du moins il nous paraît qu'il se mêle à son exactitude historique une certaine roideur pesante. *La Mort de Léonard de Vinci,* par exemple, et l'*Épée de Henri IV,* présentent, parmi des figures heureuses et tout à fait charmantes, des attitudes forcées, des morceaux venus avec peine. La tête de Léonard de Vinci, mourant sous les yeux de François Ier et dans ses bras, offre un raccourci grimaçant, comme celle de Henri IV, lorsqu'il est surpris par l'ambassadeur d'Espagne, se roulant par terre avec ses enfants.

M. Marcotte, à qui appartenait le tableau de l'*Épée de Henri IV,* l'avait critiqué, sans doute, car le peintre se défend avec résolution, dans la lettre suivante, qui est datée du 26 mai (1814?), et dont nous avons donné plus haut un extrait :

« Je profite de la commodité sûre de M. Mazois, architecte distingué, élève de l'école de M. Percier et qui vient de publier un ouvrage que sûrement vous connaissez, les *Ruines de Pompéi*. Vous jugerez, sans que je vous en parle, de toutes ses qualités lorsque vous le connaîtrez... Nous vivons à Rome presque sous le même toit [1]; il peut beaucoup vous parler de moi.

« Je suis fâché que mon petit tableau d'Henri IV (l'*Épée de Henri IV*) ne vous ait pas plu. Mais je me défendrai sur tous les points, car le tableau est d'un dessin vrai de pantomime, pur dans les détails, et les figures bien proportionnées; le goût des ajustements très-recherché, et tous ceux qui l'ont vu ont trouvé, et moi aussi, qu'il était d'une couleur vraie et forte et tenant beaucoup de la vénitienne, à laquelle je penserai toujours lorsque je peindrai. Il est peint très-précieusement et finement soigné dans tous ses détails, mais non d'un fini à la Gérard Dow, fini ennuyeux et point estimé des peintres de l'École italienne, et même des excellents Flamands dont vous me citez avec raison les ouvrages. Les plus habiles sont les Téniers qui ne sont que touchés, et beaux en raison de ce que la touche est juste à sa place et mise avec sentiment.

« Je vous citerai après cela Metzu, par excellence, qui est fort et doux dans sa touche, et tant d'autres. Je vous prie après cela de me dire si un fini comme celui de Gérard Dow n'est pas inutile et ennuyeux. Je suis bien loin d'égaler certes ces grands peintres que je prendrai toujours pour modèles, mais je crois que, pour l'exécution, mon tableau a quelque mine de les rappeler sans faire venir à mon aide ce que j'ai pu y ajouter comme peintre d'histoire, qui nous donne la privauté de faire mieux toute espèce de genre que celui qui n'en fait qu'un.

« Je reviens à votre tableau : l'essentiel est que vous en soyez content; après cela, nous verrons le plus ou le moins de foule qu'il aura au Salon. Je suis bien privé de n'avoir pas reçu la lettre de M. Girodet. Faites-moi l'amitié de m'en récrire deux mots; je désirerais aussi beaucoup que M. Gérard le vît, car je tiens beau-

1. Ingres demeurait à Rome, Via Gregoriana, n° 40, 2° piano.

héroïque, lorsqu'elle était poétisée par le seul nom des figures, rehaussée par de grands souvenirs et encadrée par une architecture de noble origine, alors il en épousait la pensée avec enthousiasme, il s'y préparait avec une sorte de dévotion fiévreuse, il lisait quelque morceau d'Homère, uniquement pour s'échauffer la verve, et il cherchait dans la nature des motifs de mouvement, de geste ou d'attitude, des draperies d'un beau tour, des fonds heureux. L'idée première, il la ruminait longtemps, car son imagination, vive mais courte, ne lui permettait pas de concevoir d'un seul jet ses compositions, de les voir toutes nouées, tout agencées dans un éclair de génie. C'était peu à peu, par des amendements successifs ou par soubresauts, qu'il arrivait à la pleine possession de son drame, à la complète mise en œuvre de sa pensée.

Une fois, on lui indique ou bien il découvre ce beau sujet : « Virgile, lisant l'*Énéide* devant Auguste, Livie et Octavie, récite le passage du sixième livre, où il fait un éloge touchant de Marcellus, neveu d'Auguste, mort subitement et tout jeune. Octavie, en entendant les beaux vers qui célèbrent la mémoire de son fils, s'évanouit dans les bras d'Auguste, qui fait signe au poëte d'interrompre sa lecture. »

Ingres imagina d'abord son tableau en largeur, mettant toutes ses figures à peu près sur la même ligne d'horizon; au centre, Octavie s'évanouit sur les genoux de son frère, et Livie, — que l'on soupçonnait d'avoir empoisonné Marcellus, — froide, dédaigneuse et immobile; à droite, et un peu à distance, Agrippa et Mécène, témoins étonnés de cette tragédie muette. C'est là le tableau tel qu'il fut peint par Ingres pour le général Miollis et qui n'existe plus. Il semble, en vérité, qu'il n'y manque rien. Les sentiments que le poëte a involontairement éveillés sont exprimés avec énergie. Les figures d'Auguste, d'Octavie, de Livie, et les autres, drapées d'un goût exquis, sont empruntées de la statuaire romaine; mais la chaleur de la vie les a pénétrées, elles s'animent au souffle de l'art et, tout en conservant quelque chose de la dignité sculpturale, elles trahissent les spasmes de la douleur, la tendresse émue, la dureté de l'orgueil, le malaise, l'étonnement,

le soupçon. La scène se passe le soir, dans une chambre du palais d'Auguste, éclairée par un feu de résine qui brûle sur un candélabre à longue tige. Des tentures à hauteur d'homme rapetissent la chambre et y forment comme une enceinte réservée qui ajoute à l'intimité du drame et le concentre.

Assurément Ingres pouvait croire qu'il n'avait plus rien a désirer dans son tableau, lorsque, un beau jour, une inspiration admirable lui vint, celle d'y ajouter la statue de Marcellus. Elle est digne d'un grand maître, elle est sublime, l'idée de faire apparaître ainsi la figure du héros évoqué par le poëte, se dressant aux yeux de Livie comme un remords, comme un fantôme qui semble se mouvoir aux lueurs vacillantes du candélabre. C'est un coup de génie que l'addition tardive de cette image de Marcellus, d'autant plus saisissante, d'autant plus tragique, que, dans sa dignité calme, elle respire la sérénité des immortels. Et quel bonheur de peinture! Ainsi modifiée, la composition a changé de sens et d'aspect, elle s'est agrandie en élévation, elle a gagné du repos par un fond d'architecture simplement orné. Il n'existe du *Virgile* qu'une étude terminée des trois figures d'Auguste, d'Octavie et de Livie, grandeur naturelle. C'est la peinture qui figurait à l'exposition des œuvres d'Ingres, dans la salle Melpomène, à l'École des Beaux-Arts, et qui appartient aujourd'hui au Musée de Bruxelles. Elle s'est embellie d'un prestigieux clair-obscur par l'effet de la lumière qui, se répandant sur la statue, en projette la grande ombre, vaguement perdue sur le revêtement des hautes murailles.

Je lis dans une lettre datée de Florence, le 12 novembre 1823: « Pour réparer l'espèce de pénurie où je serai au Salon (la quantité y est souvent comptée pour une vertu), j'ai pensé à y amener avec le *Vœu de Louis XIII*, un autre grand ouvrage, beau sujet, d'un style bien différent, mon tableau de *Virgile lisant à Auguste et à Octavie son sixième livre de l'Énéide*. Ce tableau, dont les figures sont grandes comme nature, est à Rome, où je l'ai peint pour le général Miollis, et les artistes de Rome sollicitent souvent la faveur de le voir, ce qui est difficile à cause du lieu qu'il occupe,

une chambre à coucher dans la villa Aldobrandini-Miollis, lieu enchanteur. Le tableau va être gravé; on en fait le dessin... »

Ce fut Pradier, le frère du sculpteur, qui fut chargé de la gravure du *Virgile*. Tous ceux qui nous lisent connaissent la belle estampe de ce graveur. Je dis la belle estampe, parce que le dessin en est si beau que les défauts du burin disparaissent sous la majesté de la composition. Des tailles serrées et maigres, dont le réseau presque imperceptible ne laisse pas transparaître le blanc du papier, y produisent des tons cendrés et lourds qui ne répondent pas à la peinture souple et facile dont nous avons vu naguère un fragment à l'exposition de l'École des Beaux-Arts, justement celui qui a été acheté par le Musée de Bruxelles. Mais ni la mauvaise coupe du cuivre, qui semble entamé dans les chairs avec une aiguille, ni la pesanteur que ce travail produit dans les ombres, n'empêchent que l'estampe ne soit magnifique à trois pas de distance, lorsque le regard, n'apercevant plus les maigreurs de l'outil, ne voit, sous un effet de lumière imposant, que l'expression des visages et des attitudes, le jet des draperies dont le pli est digne du marbre, et cette figure d'Octavie, si belle dans la pâleur et l'abandon de son évanouissement, et cette autre figure de Virgile, si bien caractérisée par ses longs cheveux rustiques, sa lèvre saillante et naïve, sa tête baissée, sa contenance timide, dont l'embarras se trahit par le serrement de sa toge, et enfin cette statue claire projetant sur le mur son ombre agrandie.

Il faut en convenir, les sujets antiques ont singulièrement porté bonheur aux maîtres de l'École française, en inspirant à Poussin *le Testament d'Eudamidas, les Bergers d'Arcadie,* le *Pyrrhus sauvé;* à Lebrun, ses batailles d'Alexandre; à David, la *Mort de Socrate* et *les Sabines;* à Prud'hon, la *Psyché et le Zéphyre;* à Ingres, le *Virgile* et la *Stratonice.*



INGRES PXL. HENRIQUEL DUPONT SC

A. TARDIEU.

XXII.

Nous parlions tout à l'heure de gravure. Pradier, lorsqu'il gravait sa planche, était surveillé de près, conseillé, redressé à chaque visite. Ce fut par exception que le maître voulut cette fois de l'effet, et qu'il fit tenir l'estampe du *Virgile* beaucoup plus vigoureuse que ne l'est le dessin à l'aquarelle et au crayon appartenant à M. Reiset, dessin composé de divers morceaux de papier rajustés ensemble avec délicatesse, et infiniment précieux par son harmonie douce, fine et légère.

Prompt à exagérer, Ingres avait par moments une singulière aversion pour la gravure pleinement achevée, pour celle qui fournit des clairs brillants, soutenus par des ombres mâles et franches et par toute une gamme de demi-teintes, en un mot pour la gravure qui a illustré Édelinck, Nanteuil, Gérard Audran, et Poilly, et Drevet. — D'autres fois, au contraire, il poussait à la vigueur, et ce fut lui qui, faisant graver son *Portrait de M. Bertin* par Henriquel Dupont, demanda une estampe nourrie de tons, creusée jusqu'au noir, et qui, n'étant pas obéi jusqu'au bout, obtint une gravure qui, dans les épreuves un peu essuyées, est un pur chef-d'œuvre, sans reproche et sans prix.

Dans la crainte que son dessin ne fût étouffé sous le croisement des tailles, il préférait souvent un trait massé à une estampe finie, et lorsque M. Magimel, son élève et son ami, eut l'idée de publier l'*Œuvre d'Ingres*, le maître se contenta d'une gravure au simple trait, et ce fut une grosse erreur. Ainsi tracés avec des lignes sèches et pauvres, les tableaux n'ont aucune profondeur, aucune vraisemblance, aucun charme. Il y manque le premier, l'indispensable élément de toute peinture, qui est la lumière. Chaque objet est isolé, découpé, sec, ligneux, et tout se trouve sur le même plan : le personnage, les meubles, l'architecture, le ciel, les nuages. C'est une abominable platitude et une confusion révol-

tante. J'ajoute qu'une telle manière de graver défigure le dessin, le calomnie, le détruit; car il n'y a pas de dessin sans modelé, ni de modelé sans plans, sans perspective. La grâce du dessin, du moins en tant qu'il doit rappeler une peinture, est justement dans l'art de faire sentir, fortement ou délicatement, ce qui avance et ce qui fuit, ce qui pénètre la toile et ce qui en sort, de façon que la gravure au trait — j'entends la gravure d'après un tableau, — sans la moindre indication d'ombres, est non-seulement ce qu'il y a de plus triste à voir, mais de plus faux [1].

Comment une vérité aussi simple, aussi évidente, a-t-elle échappé à un artiste comme Ingres : ce serait pour nous une chose inexplicable si nous ne savions jusqu'où peuvent s'emporter des natures ardentes et violentes quand elles se laissent aller à une réaction quelconque. Ici, Ingres voulait réagir contre les contempteurs du dessin pur, les partisans de l'effet, surtout contre certains novateurs qui avaient érigé en dogme la négation du contour. Et lui, tombant dans un autre excès, il autorisait la publication d'une série de planches, propres à répandre la caricature de ses défauts et à faire prendre en grippe ce qui était son génie même.

En revanche, lorsqu'il lui arriva de manier la pointe du graveur, avec quelle autorité il le fit et de quelle main magistrale ! Voyez-le dessiner sur le vernis noir son portrait de M. de Pressigny, évêque de Saint-Malo, qu'il avait peint en 1819 à Rome, lorsque le prélat y était ambassadeur de France. Quelques traits sobres, quelques points qui tour à tour pénètrent le cuivre ou l'effleurent, lui suffisent pour exprimer, dans la physionomie du diplomate, les parties osseuses et les parties molles de la chair, les rides sèches que creusent sur le visage l'habitude du sourire et la finesse ordinaire de l'expression. Les cheveux, la calotte, les cartilages de l'oreille sont rendus à ravir; et mieux encore, s'il est possible, sont rendus les plis souples que forment les manches de

1. Je dis la gravure d'après un tableau, parce qu'il est incontestable que le dessin au trait sans lumière, sans modelé peut se suffire à lui-même. Tout le monde sait combien le simple trait est expressif sur les vases grecs et dans les compositions de Flaxman.

la soutane, et les plis cassés que produit la soie du camail. Un maître graveur, après trente ans de pratique, ne ferait pas mieux avec un burin et ne ferait pas si bien avec une pointe. Le portrait de M. de Pressigny, gravé par Ingres, est un petit chef-d'œuvre qui soutient parfaitement la comparaison avec les plus merveilleuses eaux-fortes de Van Dyck.

XXIII.

Voilà certainement un artiste supérieur; et cependant il n'est pas heureux. Il est connu à Rome et il y est estimé; mais en somme il y végète. Il produit en moyenne deux tableaux par an et quelques dessins. Non-seulement il a peu de travaux ou n'a que des travaux sans importance, mais il est lent à les accomplir; et toujours en peine du mieux, il préfère, sans hésiter, une peinture réussie à une existence heureuse. Il se résigne à vivre mal pour faire bien.

Par bonheur, cette âme forte avait des goûts simples, l'amour de son intérieur, de son art, et il était secondé dans ses luttes obscures par une femme intelligente, absolument dévouée, qui s'employait à lui adoucir les angles de la vie, à parer les coups de la malveillance ou à panser les blessures de la critique. Souvent, à force de privations personnelles, soigneusement cachées, elle lui masquait les embarras du ménage et lui en épargnait jusqu'à l'inquiétude. Ingres avait, du reste, un moyen sûr de faire diversion aux chagrins : c'était la musique. Il l'aimait avec passion; il la sentait aussi vivement que la peinture et de la même manière. Il la voulait grande, simple, expressive; il en détestait les banalités et les fioritures, autant qu'il haïssait en peinture le poncif. Toutes les fois qu'il parle de la musique dans ses lettres, c'est avec enthousiasme, et à diverses époques de sa vie il accuse le même sentiment, il professe avec énergie les mêmes opinions.

« J'espère (écrit-il à son ami Gilibert) que tu t'occcupes tou-

jours de musique. C'est une bonne amie que celle-là : point d'infidélité, je te prie. Adorons toujours avec la même ferveur et la même passion Gluck, Haydn, Beethoven, Mozart, notre Raphaël en musique. On a beau dire, cher ami, tout ce qui n'est pas ces hommes vraiment divins cloche à leur côté. On y revient constamment; leurs beautés sont tellement inépuisables qu'on croit toujours les entendre pour la première fois, et la dernière est toujours la plus belle; et, quoique je ne les joue pas bien, je ne les sens pas trop mal : je fais quelquefois plaisir. »

Vingt ans après, il pensait de même.

« Quoi donc! Est-il possible? vous ne faites plus de musique! mais que faites-vous donc en province, où l'on a tant de temps? Peut-on cesser d'aimer ce qui est aimable? Pour moi, j'ai le bonheur de sentir que plus j'avance en âge, plus mon âme est jeune et brûlante. Je fais souvent de la musique, et les sonates de Haydn, de Mozart, de Beethoven font le bonheur et la consolation de ma vie. Je crois que je mourrais moralement si je cessais de les dire, et ainsi des autres grandes compositions. Mais jamais rien d'italien! au diable ce commun, ce trivial, où tout, jusqu'à *je vous hais,* se dit en chantant!

« Vive *Don Juan,* chef-d'œuvre de l'esprit humain! Vive Mozart, le dieu de la musique, comme Raphaël l'est de la peinture! Vive Gluck, ce divin déclamateur, le seul qui de nos jours ait chaussé le cothurne grec! Et vive cet homme extraordinaire, qui, sans être aucun des deux autres, a transporté à lui seul, par son terrible génie, son art indompté et sublime à d'autres bornes!... Pensez-vous, mes braves amis, que l'on vient de donner *Don Juan,* et vous n'y étiez pas! Que puis-je t'en dire, mon ami? Que cela est beau à faire mal. Homme divin, vraiment!... C'est pour cela que sa sœur, à l'âge de quatre-vingts ans, vient de mourir dans la misère... comme Beethoven le sublime.

« Et Baillot, ce digne et grand artiste, ce Poussin des violons, il a succombé aussi, et c'est le monde d'aujourd'hui qui l'a tué. Oui, la récompense, nous l'espérons, sera dans l'autre monde, car la justice s'est depuis longtemps envolée de celui-ci. Sa veuve et sa

fille sont malheureuses. Adieu l'interprète divin de Boccherini, de Haydn, de Mozart, de Beethoven! nous ne l'entendrons plus que de souvenir! Quelle cruelle perte pour la musique philosophique, belle, haute, touchante et fière, et pour tous ses amis!... »

Cette dernière lettre est de 1842. Reprenons le fil de notre récit.

XXIV.

Une chose qui, dans les tableaux d'Ingres comme dans ses dessins, est toujours d'un grand goût, c'est la draperie. Personne, parmi nos maîtres de l'École française, n'a drapé mieux que lui, ni même aussi bien, peut-être. Poussin se sert le plus souvent de couvertures lourdes, auxquelles il donne une ampleur majestueuse, quelquefois surabondante. Lesueur a disposé ses draperies simplement et heureusement, avec une douceur qui confine à la mollesse, et il leur a imprimé un caractère moral plutôt qu'il n'y a mis une beauté optique. David s'est trop inspiré du marbre, et du marbre romain. Ingres a été de première force dans cette partie de son art. Les draperies chez lui ont un rapport direct avec la nature du tableau, elles concourent à l'expression, et lors même qu'elles seraient étudiées sans but précis, pour le seul plaisir des yeux, elles formeraient un spectacle attrayant, plein de ressort et de caractère. Du reste, un peintre tel que lui ne travaillait guère qu'en vue d'un tableau médité, ou projeté au moins vaguement. Mais comment arrivait-il à ces beaux effets de draperie qui ont tour à tour tant de finesse, de mâle fierté ou d'élégance? En les étudiant sur le modèle vivant et jamais sur le mannequin, à moins que ce ne fût pour la robe d'un portrait. Ses draperies sont tantôt très-étudiées, tantôt indiquées à peu de frais avec cette vivacité et ce flair qui font voir vite ce que l'on voit, et deviner ce qu'on n'a pas vu.

Rien de plus intéressant pour un artiste que de feuilleter les nombreuses études au crayon, léguées au Musée de Montauban, et que nous a communiquées M. Cambon, qui lui-même, élève intime

d'Ingres, a été en mesure de nous renseigner sur les pratiques du maître dans ses derniers temps.

Ses draperies, Ingres, avant de les étudier sur nature, je veux dire sur le modèle, les cherchait souvent dans son esprit, les créait à sa guise en jetant une couverture de coton, un morceau de calicot ou de drap fin sur une chaise ou sur deux chandeliers, ou sur des bâtons, mais jamais sur un mannequin, car le mannequin, encore une fois, lui faisait horreur. L'étoffe, ainsi jetée à peu près dans le mouvement prévu, le peintre la maniait selon sa pensée, il en choisissait les cassures, en disposait les plis à son goût, les groupait, les divisait, les déduisait l'un de l'autre. Et lorsque enfin il avait trouvé un motif heureux, portant bien le caractère désiré, convenable au sujet, il le dessinait rapidement avec la sûreté, la finesse et l'accent qui lui étaient propres; puis il faisait venir le modèle, lui indiquait la pose, et, le couvrant de la même étoffe qui avait servi à l'invention de ses plis, il les vérifiait sur le réel, il les adaptait aux membres vivants, et, conciliant le voulu avec le possible, il persistait dans l'essentiel de son motif; il en conservait la signification et le tour.

De cette manière ont été trouvées, je dis bien, ont été trouvées plusieurs des draperies d'Ingres, notamment celles du *Jésus-Christ remettant les clefs à saint Pierre,* grand tableau qui fut peint à Rome, en 1820, pour l'église de la Trinité-du-Mont.

Le Christ et les apôtres se détachent sur un paysage lumineux qui se creuse à perte de vue. D'un geste orgueilleux, d'un bras robuste, Jésus montre à saint Pierre le ciel, et de l'autre main il lui en donne les clefs. Le chef des apôtres reçoit à genoux la mission et les paroles de son maître. Son profil perdu accuse un type vulgaire et même une laideur que rachète le sentiment de la foi. Les autres disciples sont tous des individualités choisies, ceux-ci remarquables par une beauté rude, ceux-là par une expression singulière et frappante. Ils sont tous pris dans la nature, mais tous marqués du sceau de l'art, qui a mis en relief leurs physionomies plébéiennes, mâles ou tendres. Pour en revenir à la draperie, celle de Jésus est observée sur une étoffe neuve, qui se brise en donnant

par places des plis brusques et vifs, des plis d'une sévérité élégante et que la seule réalité ne fournirait point. Cette draperie, par parenthèse, Ingres l'avait, disait-il, recommencée cent fois, et s'y était buté au point d'en faire une maladie.

Voilà comment les artistes de haute lignée dominent la nature, au lieu d'être dominés par elle. C'est parce qu'ils ne sont pas esclaves, qu'ils sont *maîtres*.

XXV.

Il y a quelques années, étant allé rendre visite à M. Ingres, quai Voltaire, nº 11, je fus introduit dans sa chambre à coucher, et, après les premiers mots, il voulut bien me faire les honneurs des peintures, estampes ou dessins qui décoraient la muraille. On voyait là, je m'en souviens, parmi quelques pièces rares, des images à deux sous, qui avaient été soigneusement mises sous verre. Entre autres singularités de ce genre, je remarquai une gravure en bois tirée de l'*Histoire des peintres*, et qui représente un petit tableau de Chardin, le *Jeu de l'Oie*. — Trois enfants autour d'une table : ce sont deux fillettes jouant avec un jeune garçon en tricorne, qui porte la queue avec un nœud de ruban. — Ingres, ravi de ce morceau, l'avait proprement découpé avec des ciseaux et l'avait fait encadrer bien gentiment.

Je ne pus m'empêcher de sourire en voyant le peu d'égards que l'illustre peintre avait eu pour ma vile prose, laquelle transparaissait imprimée au verso de la gravure. Comme je lui en faisais timidement l'observation, il me répondit sans rien comprendre et en suivant son idée : « Vous le voyez, Monsieur, quoi qu'on en dise, je ne suis pas un homme exclusif : je trouve cette petite estampe d'une naïveté charmante, et je l'ai mise dans ma chambre, à côté de Marc-Antoine et des autres... » Je dus m'incliner.

Vinrent ensuite des dessins de lui, Ingres, notamment deux petits portraits au crayon de la même personne, Mme Ingres, sa

seconde femme. L'un était dessiné avec une vérité parfaite et absolument *nature;* l'autre était quelque peu rehaussé par une intention de style, simplifié, idéalisé. « Lequel aimez-vous mieux, me dit-il? — Pour mon goût, répondis-je, après un mouvement d'hésitation, je préfère, en fait de portraits intimes, celui qui est le plus vrai à celui qui est le plus noble. » J'avais touché juste : le peintre fut enchanté. Mais, entraîné par la conversation, je fis à ce propos une courte digression sur la nature, et je conclus en disant : « Après tout, il faut en prendre et en laisser. » Là-dessus, Ingres se redressa vivement et prit la parole comme pour un fait personnel. — La nature était sacrée; il fallait seulement la bien voir, apprendre à la voir, attendre ses révélations,... saisir les beaux côtés que toujours elle présente... Que sais-je encore? — Pendant ce temps, je me disais en moi-même : Quelles étranges contradictions renferme ce caractère de peintre! Il veut nous imposer le respect absolu de la nature, et lui-même, toutefois, il en use librement avec elle. Exclusif, il l'est dans son enseignement; il ne l'est point dans ses opinions intérieures et dans la pratique de ses sentiments. Cela tient sans doute à ce qu'il est maître quand il peint, et professeur quand il parle.

Et plus tard je me suis rappelé cette entrevue en lisant le passage que voici d'une lettre d'Ingres : « Le grand point est d'être dirigé par la raison pour distinguer le vrai d'avec le faux, ce à quoi on ne peut parvenir qu'en apprenant à devenir *exclusif*, et cela s'apprend par la fréquentation continuelle du seul beau. Ah! le plaisant et monstrueux amour que d'aimer de la même passion Murillo et Raphaël! »

XXVI.

Ingres, nous l'avons dit, n'était plus heureux à Rome. Ses peintures y avaient sans doute un succès d'estime; mais il se sentait inconnu dans son pays; il demeurait étranger aux succès qui faisaient du bruit en France. Trois ou quatre fois, en treize ans, il

avait envoyé au Salon de Paris sans produire aucune sensation. La première fois, en 1805, l'admirable portrait de son père n'avait pas, que je sache, été remarqué. L'année suivante, le portrait en pied de Napoléon sur son trône — celui qui est maintenant à l'Hôtel des Invalides — avait donné lieu à une de ces plaisanteries qui font tache et qui dispensent le public d'avoir une opinion. Une autre fois, en 1814, le *Don Pedro de Tolède baisant l'épée de Henri IV* avait passé à peu près inaperçu. Enfin, en 1819, quand parurent son *Philippe V,* son *Odalisque* et son *Angélique,* Ingres avait été assez maltraité par Kératry et par Landon. Il est vrai qu'il avait reçu les compliments de Gérard, mais des compliments qui avaient un peu l'air d'une consolation. Voici, du reste, comment s'exprimait Landon, parlant de l'*Odalisque* et de l'*Angélique* :

« Les personnes qui ne connaîtront le tableau de l'*Odalisque* que par la gravure que nous mettons sous leurs yeux auront peine à croire qu'il soit aussi défectueux que nous le donnons à penser. En effet, la pose a de l'élégance; les formes, tout incorrectes qu'elles sont, présentent des contours coulants et assez gracieux. Si le premier aspect attire peu, du moins il n'a rien qui choque. On peut y trouver même un certain charme; mais, après un moment d'attention, on voit qu'il n'y a dans cette figure ni os, ni muscles, ni sang, ni vie, ni relief, rien enfin de ce qui constitue l'imitation. La carnation est bise et monotone. Les parties sur lesquelles la lumière devrait être dégradée la reçoivent autant que les parties les plus saillantes; il n'y a même, à proprement parler, aucune partie réellement saillante, tant la lumière est étendue à plat, sans art et sans ménagement. Il est évident que l'artiste a péché sciemment, qu'il a voulu mal faire, ou qu'il a cru ressusciter la manière pure et primitive des peintres de l'antiquité; mais il aura pris pour modèle quelque fragment d'un temps postérieur et d'une exécution dégénérée qui l'ont complétement égaré.

« Que serait-ce si nous voulions décrire l'*Angelica ?* Cette composition, d'une bizarrerie inexplicable, rappelle certaines

pièces de vers modernes, dont le style, plus niais que naïf, annonce la prétention d'imiter le tour et l'expression de nos vieux poëtes. Les nouveaux troubadours ont beau faire ; un vers, un mot suffit pour dévoiler l'artifice et détruire l'illusion. Ainsi, dans le tableau de Roger délivrant Angélique, quelques parties sont touchées avec goût; mais elles forment la plus étrange disparate dans un morceau dont l'exécution nous reporte à l'enfance de l'art. »

Voyons maintenant le style de M. de Kératry :

« Arrêté malgré moi devant l'*Odalisque* de M. Ingres, je regrettai de voir ce jeune artiste se donner beaucoup de peine pour gâter un beau talent. En effet, cette femme, vue par le dos, est faible de dessin, puisque les bras sont d'une maigreur choquante; de coloris, puisqu'elle ne présente qu'une teinte uniforme où aucune des parties du torse n'est accusée ; d'expression, puisque ses traits, d'ailleurs assez bien proportionnés, ne révèlent aucune pensée, ne donnent l'indice d'aucun sentiment, et pourtant, on ne sait comment, *il y a là quelque chose de Titien.*

« L'*Andromède* (il veut dire l'*Angélique*) est une suite de torts et une nouvelle preuve de moyens chez le même auteur. Est-ce qu'il voudrait nous ramener à l'enfance de l'art ? Où est le bouclier de Persée ? (C'est Roger qu'il veut dire.) Depuis quand un cavalier pousse-t-il la lance des deux mains ? Le corps d'une belle femme n'aurait-il donc qu'une seule teinte ! Une des plus grandes faveurs que l'on pourrait faire à ce morceau, comme au précédent, serait de le croire sorti de l'école du Pérugin. Il serait déplorable que M. Ingres eût foulé en vain la terre qui faisait jadis les héros et qui fera encore les artistes, jusqu'à ce que notre belle France, déjà saisie du premier privilége, se mette en possession de l'autre. Il a pris une fausse route, et nous le lui disons, dût notre censure être taxée de sévérité. »

Il serait cruel de penser que dans trente ou quarante ans d'ici peut-être, nos idées sur la peinture et notre manière d'en juger seront aussi étranges pour nos descendants que le sont pour nous celles de Landon et de Kératry ; mais nous avons du moins le con-



INGRES PINX.

LÉOP. FLAMENG SCULP.

L'ANGÉLIQUE

(TIRÉ DU CABINET DE M. HARO)

solant espoir qu'on ne surprendra point dans notre travail une naïveté comme celle qui consiste à dire qu'il y a, dans l'*Odalisque* d'Ingres, « on ne sait comment, quelque chose de Titien, » et dans son *Angélique* quelque chose du Pérugin. L'histoire de la peinture, cela est bien clair, est un peu mieux connue aujourd'hui qu'elle ne l'était en 1819, et c'est pour cela en grande partie que la critique d'art a fait des progrès. On possède déjà la moitié d'une question lorsqu'on en connaît l'histoire.

Aux yeux de beaucoup de gens, on était alors un romantique par cela seul qu'on lisait le *Roland furieux*, après avoir lu Homère. Du reste, la plus notable différence entre les élèves de David et les novateurs, c'est que les premiers tenaient pour le nu, tandis que les autres affectaient de faire descendre l'histoire aux proportions du genre, en attachant une importance capitale au costume, à l'archéologie, à tout ce qui intéresse les époques de décadence. Il était commode pour ceux qui ne savaient pas modeler un torse, de cacher leur insuffisance sous un pourpoint tailladé, et le soulier à la poulaine était plus facile à dessiner, sans aucun doute, que le raccourci d'un pied.

Ingres ne donna point dans le costume, si ce n'est qu'il eût à peindre de petites toiles de chevalet et des sujets anecdotiques, tels que *Françoise de Rimini*, *Raphaël et la Fornarina*, ou *l'Épée de Henri IV*. Le sujet qu'il tira de *Roland furieux*, l'épisode d'Angélique et Roger, ne présentait rien qui fût en dehors des données du style. Une femme nue, attachée à un rocher, un chevalier, un hippogriffe, un monstre, et pour fond, la mer : tels étaient les éléments de son tableau, déjà tout composé par le poëte :

Creduto hauria che fosse statua finta
O d'alabastro o d'altri marmi illustri
Ruggiero, e sù lo scoglio cosi avinta
Per artificio di scultori industri...

« Roger eût pu la prendre pour une statue d'albâtre ou de marbre le plus précieux, attachée sur le roc par la main d'un ha-

bile sculpteur, s'il n'eût pas aperçu très-distinctement ses larmes couler sur les lis et les roses de ses joues, tomber en rosée sur sa gorge naissante et le zéphyr agiter sa chevelure d'or. »

Se conformant à la pensée du poëte, Ingres a fait son Angélique d'une beauté sculpturale, et si l'on ne voyait sa tête renversée de désespoir, son cou qui se gonfle, sa bouche contractée, ses yeux pleins de larmes, et sa chevelure d'or qu'agite le zéphyr, l'*aura sventolar l'aurate chiome*, on se croirait en présence d'une statue liée au roc par un sculpteur florentin; je dis *florentin*, parce que le corps d'Angélique est d'une beauté choisie, mais individuelle, parce que les pieds, les genoux et les mains ont le caractère des modèles que fournit la nature. Les mains surtout, dont l'artiste a délicatement fuselé les doigts, sont tout à fait modernes; elles appartiennent à une race que la civilisation a raffinée. Quant à la tête, personne assurément n'aurait osé y accuser ainsi les altérations de la douleur. David ne se fût jamais décidé à exagérer à ce point le gonflement du cou, le rétrécissement de la bouche et l'expression des prunelles perdues. C'est par là que son élève tranche sur l'école d'où il est sorti. Son horreur pour la trivialité le jette souvent dans un excès contraire, c'est-à-dire dans une accentuation outrée, dans un style tendu.

Le tableau dont la gravure est sous les yeux du lecteur est une variante de celui que renferme le musée du Luxembourg et il ne représente pas la scène entière. Ici le Roger sur son Pégase romantique est supprimé, et l'on ne voit que son bouclier d'où jaillissent des éclairs. Seule sur le rocher nu, *nudo sasso*, Angélique eût été plus intéressante, et, en l'absence du héros, c'est le spectateur qui l'eût délivrée. A cela près, la répétition amoindrie, si bien gravée par M. Flameng, est peut-être supérieure à l'original, qui est exécuté moins franchement et où d'ailleurs la figure de Roger n'est pas sans reproche. Délicate et un peu grêle dans son élégance, détaillée dans son armure et montée sur un mince hippogriffe, cette figure est moins belle que jolie. Elle est virile par l'action et féminine par les formes. On la dirait empruntée des miniatures qui ornent les manuscrits du xv[e] siècle. Mais ce qui appartient bien

au peintre, c'est l draperie du chevalier, cette écharpe aux plis contrastes et cassants que le vent soulève avec tant de naturel et tant de grâce.

On a remarqué que tous les grands artistes ont eu leur type de femme. Tous ont marié secrètement leur génie avec une épouse idéale. Et quelle variété charmante, quel beau chœur on formerait en réunissant, sur le Parnasse de la peinture, la *Joconde* de Léonard, la *Fornarina* de Raphaël, la superbe *Antiope* de Corrége, la fière *Violante* du Titien, et la *Muse* de Prud'hon, arrière-petite-fille de la *Joconde*, et celle d'Ingres, qui semble née d'une Orientale et d'un Florentin. J'imagine que la *Fiancée* de Michel-Ange se tiendrait à l'écart et au sommet, hautaine, farouche et pensive; que la Femme de Rubens irait s'égayer dans le bois sacré en compagnie de Silène et des satyres, et qu'au pied de la montagne on verrait grimper la Diane élégante de Jean Goujon.

Ingres a son type de femme, dis-je, et ce type, quoique nuancé, est assez uniforme pour être reconnu du plus loin qu'on l'aperçoit. Ses héroïnes ont les formes pleines, la peau tendue, le col puissant et fort, les bras gros, les mains pesamment et abondamment enveloppées de chair. L'oreille est toujours au-dessus de la ligne des yeux et assez loin pour agrandir la joue, sous une large nappe de lumière qui se continue en tournant sur le cou jusqu'à la naissance des cheveux. La prunelle est élargie et d'un seul ton; la bouche est peu fendue et la lèvre épaisse.

Par une exception bizarre, l'*Odalisque*, dont parlent si sévèrement MM. de Kératry et Landon, est conçue avec plus de délicatesse. Elle n'a pas ces carnations abondantes qui sont le luxe vivant du harem, le peintre ayant cette fois modifié son type dans le sens occidental. Il l'a conçue nerveuse et fine, avec peu de largeur dans les épaules et beaucoup d'ampleur dans les hanches; la main est élégamment allongée, l'attache du poignet peu sentie. Le pied, dont les chevilles sont quelquefois légèrement engorgées, est ici d'une finesse tout à fait aristocratique et d'un galbe exquis. La peau, enfin, est remplie et lisse. Quant à l'expression, elle est plutôt

dédaigneuse que provoquante. Là où Prud'hon eût mis de la tendresse, un charme pénétrant, une grâce enivrante, Ingres apporte le sentiment d'une volupté émue et contenue tout ensemble.

Faire une grande peinture pour le Salon, Ingres l'aurait voulu; mais personne ne lui en fournissait l'occasion ni les moyens. Son *Saint Pierre* avait porté coup dans le petit cercle des Français à Rome; malheureusement, il était relégué dans l'église de la Trinité-du-Mont, où très-peu de gens le savaient. D'ailleurs ce morceau capital restait ignoré des Français de Paris. Ingres écrivait à ce propos : « Pourquoi le *Saint Pierre*, qui a fait crier d'admiration Forbin et Vernet, et généralement amis et ennemis, est-il pour ainsi dire oublié et perdu à Rome? Pour mon malheur, il ne pourra jamais être vu à Paris ni sortir de sa tombe, heureux si, quand je ne serai plus sur terre, on en parle selon la justice. »

Il s'agissait donc d'envoyer à Paris une *grande page*, comme il disait, et de faire savoir à tout le monde, à Rome et au dehors, qu'il n'était pas seulement un peintre de petits tableaux ni un dessinateur de petits crayons. Il avait toujours sur le cœur l'admiration qu'avaient excitée ses petits portraits à la mine de plomb, et il était visiblement contrarié quand on lui en faisait un éloge un peu vif, surtout quand cet éloge venait d'un artiste.

Géricault, se trouvant à Rome en 1817, voulut voir Ingres, et il se fit présenter chez lui, je crois, par Schnetz. Les murs de l'antichambre étaient tapissés de dessins qui frappèrent tellement Géricault qu'il se mit à les regarder de près et à les dévorer des yeux, pendant que Mme Ingres allait annoncer les visiteurs. Ingres, en venant les recevoir, rencontra Géricault tout absorbé dans sa contemplation, et il eut quelque peine à l'en tirer. Les deux peintres, introduits dans l'atelier de leur confrère, y virent peu de peintures, et ils n'eurent que des louanges pour celles qu'on leur montra, notamment pour quelques ébauches, magnifiques de beauté future, parmi lesquelles ils durent remarquer la *Vénus Anadyomène*, un des projets que l'auteur affectionnait le plus, un de ceux dont il caressait la pensée. Cependant Géricault en revenait toujours aux dessins d'Ingres et à le complimenter sur son talent prodigieux dans

ce genre. Celui-ci finit par en prendre de l'humeur, ayant l'air de dire qu'on ne venait pas chez un peintre pour regarder à des croquis... Les deux artistes se séparèrent mécontents l'un de l'autre. Quant à Géricault, il était par-dessus le marché fort surpris que M. Ingres se fût irrité d'un éloge comme d'autres s'irriteraient d'une critique, et en sortant il dit à Schnetz : « C'est un singulier caractère, un bâton bien épineux que votre ami; je ne m'aviserai plus de lui rendre visite, et surtout de vanter ses ouvrages en sa présence. » En effet, Ingres et Géricault ne se revirent plus.

Après tout, c'est un noble défaut que l'orgueil, quand il est sincère et viril, c'est-à-dire quand il n'y entre point de vanité. Un homme supérieur qui n'aurait pas la conscience de sa valeur serait un phénomène, et il faut bien pardonner quelques travers à un peintre qui, arrivé à l'âge de quarante ans, était encore inconnu ou méconnu, et le plus souvent en peine de vivre.

Ce fut en 1820 que l'espoir d'un avenir meilleur, l'idée de tenter la fortune sur un nouveau théâtre, et quelques lettres affectueuses de Bartolini, engagèrent Ingres à quitter Rome pour aller s'établir à Florence.

XXVII.

« Vivre sagement, borner ses désirs et se croire heureux, c'est l'être véritablement. Vive la médiocrité, c'est le plus heureux état de la vie. Le luxe corrompt les délicieuses qualités du cœur, car il est malheureusement vrai que plus on a, plus l'on veut avoir, et moins on croit avoir. Sans la stupide dissipation de ce qu'on appelle le monde, on vit avec un petit nombre d'amis que l'on s'est faits par l'inclination et l'expérience; on exerce délicieusement les beaux-arts. Les lettres, les connaissances humaines peuvent occuper tous vos instants et vous rendent un autre homme que le vulgaire. Les sources de ces jouissances, tu le sais, sont inépuisables. Voilà donc, selon moi, l'homme heureux, le vrai sage, la vraie philosophie. »

ennemis est de ne pas assez ressembler aux leurs. Je ne sais qui d'eux ou de moi aura raison à la fin ; l'affaire n'est pas encore jugée : il faut attendre la sentence de la tardive mais équitable postérité. Toutefois je veux bien qu'on sache que depuis longtemps mes ouvrages ne reconnaissent d'autre discipline que celle des anciens, des grands maîtres qui fleurirent dans ce siècle de glorieuse mémoire, où Raphaël posa les bornes éternelles et incontestables du sublime de l'art. Je crois avoir prouvé dans mes ouvrages que mon unique ambition est de leur ressembler et de continuer l'art en le reprenant où ils l'ont laissé.

« Je suis donc un conservateur des bonnes doctrines, et non un novateur. Je ne suis pas non plus, comme le prétendent mes détracteurs, un imitateur servile des écoles du XIVe et du XVe siècle, quoique je sache m'en servir avec plus de fruit qu'ils ne savent voir. Virgile sut trouver des perles dans le fumier d'Ennius. Oui, dût-on m'accuser de fanatisme pour Raphaël et son siècle, je n'aurai jamais de modestie que devant la nature et leurs chefs-d'œuvre. Mes pas et mes progrès dans la carrière, je les dois uniquement à mes études constantes et approfondies de ces législateurs de l'art. Leurs successeurs ne m'ont rien appris que de vicieux, et que je n'aie dû oublier [1]... »

XXIX.

Ingres, pendant ce temps, se préparait à son grand tableau du *Vœu de Louis XIII*, jetant son feu sur de nombreuses esquisses, dessinant la Vierge tantôt de face, tantôt de profil, étudiant des draperies, cherchant l'attitude de l'enfant et le mouvement des anges, tournant et retournant ses figures, vingt fois enfin sur le métier remettant son ouvrage.

Il est curieux de voir, dans les dessins qui appartiennent à MM. Gatteaux, Minoret, His de la Salle, par quel chemin a passé

1. Lettre du 20 avril 1821, à M. Gilibert, de Montauban.

l'artiste avant d'en venir à la possession définitive de son sujet. Tout d'abord, au lieu de se représenter la Vierge dans sa puissance et dans sa gloire, comme il convenait à la protectrice implorée de tout un peuple, il imagina de la peindre navrée de douleur devant le corps de Jésus-Christ, soutenu par deux anges : ce fut sa première pensée. Le roi Louis XIII n'était vu qu'à mi-corps, offrant son sceptre et sa couronne à cette mère en larmes; mais il comprit bientôt que cette invention était malheureuse, parce qu'elle accusait la duplicité de l'action là où il fallait, au contraire, en sauver, autant que possible, l'unité. Le moyen d'intéresser la Vierge à un roi quelconque, lorsqu'elle a devant elle le cadavre de son fils !

Ingres se décida finalement à supprimer cette déposition de croix qui venait malencontreusement compliquer une composition déjà si difficile à nouer, et il résolut de montrer la Vierge glorieuse, imposante, au sein d'une lumière céleste et environnée d'anges, tandis que, dans la partie inférieure du tableau, la figure de Louis XIII, en profil perdu, serait quelque peu sacrifiée au spectacle principal d'une magnifique Assomption.

Les indécisions de l'artiste, ses repentirs, ses retours, la peine infinie qu'il avait à se contenter, expliquent de reste pourquoi il demeura près de quatre ans à peindre le *Vœu de Louis XIII*, et comment il lui arriva de retomber par moments dans la misère qu'il avait connue à Rome. Sa femme a raconté elle-même que, pendant son séjour à Florence, il s'était vu quelquefois privé de modèles faute de pouvoir les payer. Pour son groupe de la Vierge il lui fallait un beau modèle d'enfant, et il n'avait à sa disposition qu'un petit mendiant boiteux qui, pour quelques baïoques et pour une écuelle de soupe, venait poser la figure de l'enfant Jésus. Qui croirait que c'est d'après ce pauvre môme qu'a été dessinée une figure aussi robuste, aussi fière, aussi bien équilibrée, quoi qu'en disent ceux qui, avertis de ces détails, prétendent apercevoir dans le tableau quelque vestige imperceptible de la difformité que présentait la nature ?

XXX.

Ingres avait espéré vendre avantageusement quelques-uns des tableaux qu'il avait envoyés au Salon de 1819; mais il ne put avoir que douze cents francs de son *Odalisque*, et cela quand deux personnes, notamment un Anglais, que le peintre connut plus tard à Florence, étaient disposées à la lui payer six mille francs. « J'ai été desservi horriblement, écrivait-il; de soi-disant protecteurs et amis avaient négligé de faire mettre sur le livret, comme le portait la notice que j'avais envoyée : *appartient à l'auteur*. Voilà de mes coups de fortune, cher ami[1] ! »

On se demande, en vérité, comment pouvait vivre à Florence un homme qui mettait quatre ans à faire un tableau de mille écus et qui vendait douze cents francs un morceau tel que l'*Odalisque*. Il est vrai de dire que, dans le temps même où il manquait la vente de cette peinture au prix de six mille francs, il fut présenté dans une maison suisse, toute patriarcale (celle des Pourtalès), et que là il fit connaissance d'un Français très-riche et très-généreux, qui le prit en affection, lui commanda divers ouvrages, et le pria particulièrement de finir le tableau de *Vénus Anadyomène*, qu'il avait commencé à Rome, en 1807.

« Cette ébauche avancée a toujours, je puis le dire, fait l'admiration de tous; mais personne ne m'avait dit : Finissez-la pour moi. J'ai dû faire d'autres ouvrages moins de mon inclination, et beaucoup de petits, désagréables, mais par nécessité, pendant que j'étais plein de feu et d'inspiration pour ce qu'il y a de plus grand et de plus divin... Enfin je l'ai trouvé, celui qui me rend à moi-même, et ce qui me flatte le plus, c'est qu'il est *Français*. Le prix de ce tableau est fixé à six mille francs, dont trois sont à ma disposition, et d'autant plus généreusement que mon protecteur paraît faire autant de cas que moi-même des intérêts de ma gloire; qu'il

1. Lettre du 15 juin 1821, à M. Gilibert.

consent que je ne m'occupe à présent que de *notre tableau*, que j'aille moi-même l'apporter au Salon et que je ne mette la main à ses commandes qu'à mon retour...

« Je compte beaucoup sur *notre grande page* pour laquelle je veux déployer tout le luxe de la grande peinture. J'espère, ou du moins j'en ai le violent désir, acquérir par elle le contre-pied de ce qu'a pu dire ce médiocre aboyeur de Landon. Qu'on soit bien persuadé qu'il en a menti par sa bouche, qu'il est le plus grand calomniateur et le plus ignorant. Je conçois que ses morsures t'aient paru cruelles pour moi; mais c'est s'occuper trop de lui. Je ne refuse pas la voix de la vérité, venant surtout de toi, mon meilleur ami, appuyé de nos compatriotes, mais il n'est pas temps encore. Mes ouvrages finis et vus vengeront, non-seulement moi, mais *nous* de la manière la plus éclatante. Pour cela, il faut frapper sûr, juste et fort, et je suis à forger des armes[1]... »

XXXI.

Plein de volonté, d'une volonté que soutenait l'orgueil et que la contradiction roidissait, Ingres était malgré tout si impressionnable, si accessible aux influences de l'amitié, qu'il se détournait aisément de son chemin pour vaquer à des bagatelles, quand il s'agissait d'être agréable à ceux qui l'aimaient ou qui l'admiraient. En parcourant cette correspondance intime où il se montre à la fois si semblable à lui-même et si divers, si opiniâtre et si mobile, on le voit à chaque instant interrompre son grand travail pour perdre son temps à de petites besognes.

Il fait, par exemple, à M. de Forbin pour la misérable somme de six cents francs une variante de la *Chapelle Sixtine*. Il adresse par son ami Gilibert, à un M. de Graves, à Montauban, un petit tableau qui paraît être le *Don Pedro de Tolède* peint à Rome, en 1820. — Le sujet en est tiré de Péréfixe. Don Pedro de Tolède,

1. Lettre au même, du 2 janvier 1821.

passant par Paris pour aller dans les Pays-Bays, rencontre un jour au Louvre un officier qui portait l'épée de Henri IV; il s'avance, met un genou en terre, et baise l'épée en disant : « Rendons cet hommage à la plus glorieuse épée de la chrétienté. » Ce même personnage avait eu quelques jours auparavant, avec le roi, un démêlé très-vif, si vif, que le roi lui avait dit : « Enfin, monsieur l'ambassadeur, vous êtes Espagnol et moi Gascon, ne nous échauffons pas. »

Au moindre désir que son ami Gilibert exprime ou laisse deviner, il lui envoie une petite esquisse du *Saint Pierre*, une première pensée, et il lui écrit : « Tu sais bien, mon cher ami, que je ne suis pas un faiseur d'esquisses ni de dessins pour *fignoler*, comme on dit, ne reconnaissant dans les œuvres que les beaux résultats. Or donc, lorsque je fais des études sur papier ou sur toile, c'est qu'elles me servent essentiellement et ne sont pas pour être étalées dans les cabinets ; aussi je te prie de ne pas les prendre à la lettre... »

A cet envoi il joint un petit dessin de la *Francesca da Rimini*, disant que les Vernet (Carle et Horace) ont trouvé le tableau enchanteur et digne d'une belle estampe [1].

Ces mêmes occupations étaient autant de pris sur « la grande

1. Ce tableau de la *Francesca da Rimini*, où quelques défauts saillants se mêlent à tant de grâce, eut du malheur. Ingres écrivait de Florence, le 9 mars 1822, à M. Marcotte :

« J'ignorais que vous fussiez membre de la Société des Amis des arts. Par quelle fatalité, à moi cependant bien ordinaire, n'ai-je jamais entendu parler ny en bien ny en mal d'un tableau que je fis pour cette Société, il y a environ trois ans, qui représentait *Francesca da Rimini?* Serait-ce parce que je l'ai composé, dessiné et peint dans son véritable caractère et *point à la française*, sans nous faire du tort; qu'il a l'expression convenable et la grâce qui doit tout accompagner, et qu'il est encore colorié ce qu'il faut, comme saura toujours faire assés d'ailleurs celui qui *s'attachera au principal*, comme disait Poussin ? Cet ouvrage avait toujours plu aux gens délicats et véritablement connaisseurs et même au vulgaire... Ayez donc la charité de m'en dire quelque chose et de m'apprendre quel est celui qui aura eu le malheur d'en devenir possesseur. Cependant, s'il fût possible de le racheter à son prix de 30 louis qu'il m'a été payé, je suis prêt à en faire l'acquisition. »

page » qui avançait avec une telle lenteur, qu'au mois de novembre 1821, elle n'était qu'ébauchée; mais déjà elle était admirée de tout le monde, et il écrivait: « Te répéter ce qu'on en dit, petits et grands, ma modestie même avec toi doit avoir sa pudeur. Tout ce que je te dirai, c'est que je n'épargne rien pour rendre la chose *raphaëlesque et à moi,* puisant dans la nature, cette véritable mère des grands artistes, où l'on trouve et où l'on trouvera toujours d'aussi immenses trésors peut-être que la variété des objets que renferme la mer.

« Bien réfléchi, Raphaël n'est lui que parce qu'il l'a seulement mieux connue que les autres : *voilà tout son secret,* que tout le monde connaît et dont si peu savent user pour les progrès de l'art. Ne crois pas cependant que l'amour exclusif que j'ai pour ce peintre me fasse son singe, chose d'ailleurs si difficile, ou mieux, impossible; je pense que je saurai être original en imitant. Eh! qui est-ce qui, dans les grands, n'a pas imité? On ne fait rien de rien, et c'est en se rendant les idées et les inventions des autres familières, que l'on en fait de bonnes. Les hommes qui cultivent les arts et les lettres sont tous enfants d'Homère[1]. »

XXXII.

Le lecteur nous reprochera peut-être d'abuser ici des citations, mais, en somme, quoi de plus intéressant à savoir sur l'œuvre d'un peintre que ce qu'il en dit lui-même, lorsqu'il parle naïvement, d'abondance, en déshabillé, lorsqu'il ne songe ni à un public qui l'écoute, ni à une postérité qui le lira? Dans ses tableaux, le peintre ne laisse voir que le beau côté de son âme; dans ses lettres, il la trahit tout entière. Et puis, n'est-il pas admirable qu'un homme absolument dépourvu d'éducation littéraire rencontre parfois de si belles expressions et de ces morceaux de style qu'un écrivain de profession ne trouverait point parce qu'il effacerait telle

1. Lettre du 1er novembre 1821, à M. Gilibert.

incorrection qui ajoute à l'énergie de la phrase, ou qu'il n'oserait pas telle négligence qui est un certificat de sincérité et une révélation plus rapide du sentiment? Jamais je n'ai mieux compris qu'en lisant les lettres d'Ingres, que l'art d'écrire est presque entier dans la faculté de sentir; que l'éloquence ne s'apprend point et qu'elle vient uniquement de cette force intérieure à laquelle, bon gré, mal gré, les mots obéissent.

« Il est naturel, dit-il, de voir ses amis en beau, excepté cependant lorsqu'ils tomberaient dans le faux. Alors il est de la vraie amitié, de la charité (car celle-ci n'est pas seulement de donner dans la main) d'assister, de redresser et fortifier l'âme et le cœur par des conseils éclairés et sincères pour la conduite de la vie, et sur tout ce qui est bon, beau et profitable. La louange d'un fat ou d'un ignorant doit plutôt vous donner l'éveil de quelque faute... Si la nature m'a doué de quelque intelligence, je m'efforce de pénétrer plus avant par toutes sortes d'études, et si je sens que je fais parfois quelques pas de plus, c'est précisément par cela même que je vois que *je ne sais rien*. Oui, et c'est depuis que, plus touché du grand et de sa perfection, je me trouve admis au désespérant avantage d'en mesurer toute l'étendue, je détruis plus que je ne fais et je suis trop long à combiner les beaux résultats; amant surtout du vrai, ne voyant le beau que dans le vrai, ce vrai qui a fait les beautés d'Homère et de Raphaël.

« Avec cela, les sottises et l'ignorance du public, en voilà assez pour occuper mes plus petits moments et me faire passer de mauvaises nuits. A la vérité, tout ce mal et cette peine ressemblent au mal délicieux des amoureux, ou mieux aux souffrances courageuses et tendres de la maternité. Un succès, un peu de gloire, et surtout une conscience à peu près contentée, tout est compensé et l'on reprend ses chères douleurs [1]!... »

Il me semble qu'il y a là des traits dignes d'un maître écrivain.

1. Lettre du 24 décembre 1821.

XXXIII.

La plus chère de ses douleurs, c'était alors le *Vœu de Louis XIII*. Ingres y voulait mettre toutes les ressources de la haute peinture, une belle ordonnance, un grand style, un dessin pur, et ensuite quelque chose qu'on l'accusait de négliger : l'effet.

Ce côté lui faisait défaut. Rarement il s'était arrêté au jeu de la lumière et de l'ombre. Les objets se présentaient à son esprit par le contour qui les emprisonne plutôt que par le relief des milieux qui font fuir le contour. Aussi disait-il constamment à ses élèves : « C'est par le trait seulement qu'il faut dessiner. L'ombre n'est pas le dessin : le dessin est dans le trait. » Formule qui, au surplus, ne doit pas être prise au pied de la lettre, car elle exprime une erreur : elle tend à préconiser la peinture plate et va contre la définition même de l'art du peintre, lequel a pour premier objet d'accuser des saillies et de creuser des profondeurs sur une surface plane.

Ingres avait relativement peu de goût pour le modelé à effet. En général, il ne voulait pas ce modelé énergique et ressenti, pas plus dans une figure isolée que dans un ensemble, pas plus dans un grain de la grappe que dans la grappe entière, bien que cette image de la grappe dont avait parlé Titien lui revînt souvent dans ses explications de professeur. Modeler le tableau, c'est-à-dire avancer ou reculer certaines masses, subordonner celle-ci au triomphe de celle-là, prendre un grand parti, en un mot, ce côté important de son art n'était pas dans son tempérament; il ne le possédait point en lui et il ne l'aimait point chez les autres. Ayant eu beaucoup de peine à trouver une figure, il lui répugnait de la cacher dans l'ombre. Comme un homme qui manque d'abondance et de richesse, il ne voulait rien perdre. Ingres, effectivement, n'était pas riche : il était fort.

Cependant, il avait médité de peindre la Vierge dans une

gloire d'anges, et il sentait bien qu'un effet de lumière ne pouvait pas s'obtenir s'il n'était soutenu par des ombres décidées et fermes ; mais ce goût des oppositions lui était si étranger qu'il résolut de s'y accoutumer par une étude assidue de la ronde bosse et des hauts-reliefs. Il se préoccupa donc pendant quelque temps de ce qui touche le clair-obscur, comme en témoigne une suite de dessins poussés à l'effet et très-animés, qu'il fit alors et que nous avons vus entre les mains de M. Cambon.

XXXIV.

Dans l'atelier où il travaillait à Florence, et qui était situé *via delle Belle-Donne* (rue des Belles-Femmes), tout près de Bartolini, Ingres recevait la visite d'un artiste connu en France et en Italie : Constantin. C'était un homme remarquable par sa taille avantageuse et sa bonne mine, un beau cavalier, un tireur d'armes. Jamais on n'aurait soupçonné que ce grand bel homme était un peintre en miniature et sur porcelaine. Son ami le pria un jour de poser pour la Vierge. Comme elle devait être vue de bas en haut, il fallait monter sur l'échelle, et c'est de là que posait le beau Constantin, tenant dans ses bras un paquet de linge qui figurait l'enfant Jésus. La difficulté pour Ingres était de savoir si la Vierge serait assise ou debout. Assise, elle présenterait un raccourci disgracieux ; debout, elle n'aurait pas un mouvement assez pittoresque, ou bien elle ressemblerait trop à la Madone de Saint-Sixte et aux Assomptions italiennes, comme celle du Titien. Prenant enfin un moyen terme, après bien des irrésolutions, le peintre fit asseoir Constantin tout à fait sur le bord du siége, de manière qu'une jambe était coulante et l'autre légèrement fléchie pour accidenter les plis et recevoir un coup de lumière. Mais le mouvement n'étant pas positivement posé comme il le voulait, Ingres, déshabillé, montait à son tour sur l'échelle et posait lui-même devant Constantin, qui dessinait, en guise de Vierge, ce petit homme trapu,

tenant avec majesté son paquet de linge... Comme on est loin de se douter dans le public de tous les tâtonnements, de tous les soins, de toutes les peines, de toutes les ratures que coûte un chef-d'œuvre!

On était au 24 décembre 1821. Ingres écrivait à cette date, dans la lettre dont nous avons déjà cité un passage : « Quant aux hommes comme Gérard, dont je respecte le talent et déteste les finesses, je n'ai d'autre arme pour forcer son estime que de bons ouvrages, faits dans une route qui n'est pas la sienne. Il a trop de talent d'ailleurs pour ne pas connaître, outre mes défauts, mes bonnes qualités, et pour qu'elles ne le forcent un jour à travailler lui-même à ma gloire et à ma réputation.

« Je viens de voir Guérin à son passage pour Rome. Il est venu voir mon atelier; il y est resté longtemps, et j'ai lieu d'être excessivement flatté du grand plaisir que lui ont fait mon tableau et mes autres ouvrages. Il les a regardés avec tant d'intérêt et de temps. Ses observations critiques, rares mais toujours justes, m'ont assuré de sa sincérité; je lui ai témoigné combien j'y étais sensible, et nous nous sommes quittés, je crois, fort contents l'un de l'autre. Une lettre que je reçois dès son arrivée à Rome me confirme ces mêmes sentiments. C'est d'autant plus généreux que nous ne l'avons pas toujours si bien traité. Je saurai ce qu'il dira de mon *Saint Pierre* et des autres tableaux que j'ai là. Fais-moi le plaisir de me redire ce qu'en a dit Alaux; ce n'a jamais été que par d'autres que j'ai su ses opinions sur moi, parce qu'il est assez froid. Mais il m'est toujours avantageux de tout savoir, et cela pour en profiter, comme il arrive souvent.

« J'ai enfin trouvé un fort beau portrait de Henri IV en grand costume, où tous les détails, sceptre et couronne, sont d'une grande beauté. Je crois pouvoir, sans rien choquer, habiller le fils de l'habit du père (mais rien de plus). »

Ingres avait espéré que son tableau serait fini pour le Salon de 1822. Mais à force d'indécision, à force de désirer et de poursuivre le mieux, il laissa passer le délai, et ce fut pour lui un affreux chagrin.

6

« Plus de Paris! plus de Salon! Je suis extrêmement désappointé et au désespoir d'avoir manqué de battre le fer chaud, et d'être reculé de deux ans, et tout cela pour avoir cédé à des complaisances les unes sur les autres, pour vaquer à de petits ouvrages qui ont pris le plus précieux de mon temps, le mieux choisi, le plus à propos et le plus essentiel à mon talent et à ma réputation! Cesse de t'intéresser à ton pauvre ami, je désespère de mon sort; l'avenir commence à m'effrayer, et le découragement est presque total.

« Dieu merci! je puis avec toi penser tout haut. Je me trouverais trop heureux si les moyens légitimes pour se faire un nom et la puissance d'anéantir les ignorances de ce siècle m'étaient aussi faciles que de faire l'art comme je le fais. Je suis dans la force du talent et je me vois une grande facilité à produire; mais une chose ennemie de mon repos, c'est que, sans être un homme de société, il s'en faut, on veut que je voie le monde, et une toilette est pour moi un des travaux d'Hercule... »

Dix-huit mois se passèrent sans que le tableau fût terminé. Dans cet intervalle, le peintre fit les portraits de M. et de Mme Leblanc, et un second portrait de Bartolini, qu'il avait déjà peint en 1804. Il songeait même à faire un pendant à la *Chapelle Sixtine* et il le proposait à M. Marcotte dans une lettre du 25 janvier 1823 (datée par erreur de 1822).

« . . . Si vous vouliez encore une Chapelle, et une seconde Chapelle de Rome, qui est son véritable pendant, je vous propose *celle des Borghèse* dans la basilique de Sainte-Marie-Majeure, à *l'époque des 40 heures*, c'est-à-dire éclairée le soir de mille feux. Vous en rappelez-vous un petit dessin qui figurait chez moi et que tous ont toujours loué? Enfin c'est un ouvrage que je sens et dont je suis sûr, et qui plairait d'autant plus à faire que je pourrais, comme peintre d'histoire, prouver que toutes ces branches lui appartiennent et que ce n'est pas un secret pour lui que de faire *de l'effet* par une seule croisée ouverte, enfin par les moyens les plus simples et les plus naturels de l'optique et du noir et du blanc, et que cet art *tout seul* est toujours entre nous beaucoup trop récompensé par des

croix d'honneur et des cordons de Saint-Michel.. *m'avete capito!* »

Les portraits de M. et Mme Leblanc, celui de Bartolini et un petit tableau de *Charles V rentrant à Paris et reçu par les échevins Jean Maillard et Pastourel*, tableau que lui avait demandé M. de Pastoret, occupèrent tous les instants qu'il ne donna point à son *Vœu de Louis XIII*, si bien qu'il ne l'avait pas encore terminé le 12 novembre 1823, car il écrit ce jour-là :

« Le temps s'écoule, et je n'en suis pas plus avancé! Vicissitudes sur vicissitudes! Il se trouve qu'après le malheur d'avoir *abordé ici*, j'étais parvenu à me voir à la tête d'ouvrages qui, finis, auraient pu faire ma gloire et mon petit bien-être; au lieu de tout cela, je serai fort heureux de pouvoir arriver au prochain Salon avec notre seul tableau. C'est lui qui est cause de ma ruine, car depuis un an j'exerce sur lui ce que faisait Pénélope sur son ouvrage.

« Si tu voyais ma vie, elle te ferait pitié! Il y a bien deux ans que je ne connais d'habitation que mon atelier; mais depuis six mois il est devenu ma cage, le témoin de mon désespoir, de mes sueurs, et aussi quelquefois de l'espérance de voir ces peines un peu récompensées. Mais je suis blasé, par conséquent je ne le vois pas en beau. Enfin, ce tableau, *rotto di collo* [1] à celui qui en a inventé le sujet, il est bien vrai que je l'ai peint trois fois pour une. Je n'ai connu la sécheresse et la froideur du sujet qu'en le faisant, et j'ai dû le recomposer sur la toile; juge de ma peine! A l'heure où je t'écris, qui est cinq heures et demie du matin, je l'entends qui me crie : « Accours bien vite me finir, car je dois être fait le 25, « sécher et vu jusqu'au 30, roulé ensuite dans un tuyau de fer- « blanc, et monter en voiture avec toi, car je ne veux te quitter « qu'à Paris. »

« Je t'assure que, sans mon bonheur intérieur et sans l'espoir d'un meilleur avenir, je pourrais en devenir fou.

« Mais, me dit-on, cette Vierge est si belle, cet ensemble de

1. Ces mots, qui signifient *rupture du cou*, équivalent à notre expression familière : *Que le diable l'emporte!*

tableau est si frappant! Oui, je ne peux disconvenir que cet ouvrage ne sorte de la ligne, et je ferai tant que je parviendrai peut-être à me contenter moi-même; mais personne que moi seul n'est dans mon secret et dans les intentions et beautés d'une certaine divinité à donner à ces figures... »

Parti seul pour Paris, — sa femme était restée à Florence pour diminuer la dépense du voyage, — Ingres y apporta son tableau et l'envoya au Salon de 1824.

« Enfin! notre tableau est exposé depuis le 12 novembre au matin.

« Je ne puis te dire l'accueil flatteur et honorable que je reçois ici et quelle belle place on m'y donne. Les vrais *croyants* disent que ce tableau, *tout italien*, est heureusement arrivé pour arrêter le mauvais goût, et l'on dit que je me suis inspiré de Raphaël (bien indigne que je suis), sans en rien copier, étant plein de lui, et les éloges ont commencé par la bouche des premiers maîtres, Gérard, Girodet (surtout celui-ci), Gros, Dupaty, tous enfin, je suis de tous côtés félicité et aimé, bien plus que je ne m'y attendais; car je ne suis venu ici qu'en tremblant, et, d'ailleurs même, peu satisfait de mon ouvrage.

« Je dois te dire qu'exposé (ô bonheur inexprimable!) dans ce terrible Salon, mon tableau y a gagné d'effet. Il ne me manque ici que la présence de ma femme et de mon ami... »

XXXV.

Le *Vœu de Louis XIII* fut universellement applaudi. Les classiques y virent, dans la pureté de l'exécution et dans le grand goût du dessin, une protestation contre les novateurs, qui affectaient déjà les salissures du pinceau, et, sous le nom de liberté, la laideur et les écarts d'un dessin imaginaire. Les romantiques, de leur côté, s'en émurent comme d'une œuvre qui ne rappelait plus les maîtres pseudo-grecs, mais les grands maîtres de la Renais-

sance, lesquels étaient mal sentis par ceux qu'on appelait la *queue de David*. Chose étrange au premier abord ! ce fut la nouvelle école, Eugène Delacroix en tête, qui célébra le plus chaudement les louanges d'Ingres. Et de fait, il y avait dans ses figures un accent de passion, quelque chose de profondément voulu et de personnel qui était juste le contraire du poncif exécré. Quelques-uns même, les plus raffinés, y remarquaient des incorrections heureuses et volontaires, ou, pour dire mieux, des vérités outrées par le sentiment, par exemple, dans les bras des deux anges qui ouvrent les rideaux de l'autel.

Mais tout le monde admirait ce que le tableau a vraiment d'admirable, une originalité forte dans une imitation non déguisée. En effet, cette composition, si on la compare aux œuvres italiennes qui l'ont inspirée, est plutôt frappante par les différences que par les ressemblances. La Vierge d'Ingres se distingue au premier coup d'œil de toutes celles qu'ont peintes Léonard de Vinci, Raphaël, Titien, Fra Bartolommeo, André del Sarte. C'est une mère hautaine, plus majestueuse que tendre. Son enfant a une certaine bouderie des lèvres, une moue divine dont il n'existe dans l'art aucun autre exemple, si ce n'est dans les sculptures de Michel-Ange. Les draperies de la Vierge et les formes nues de l'enfant sont dessinées avec une grâce superbe. Les séraphins qui relèvent les courtines de l'autel pour laisser voir la Mère de Dieu dans sa gloire ont une tournure élégamment grandiose qui les sépare de ceux qu'ont inventés les peintres de la Renaissance, et qui en fait cependant les dignes frères des anges de Raphaël, bien qu'ils aient une physionomie différente, un mouvement moins simple, plus prononcé, des regards noyés d'amour et une expression divinement passionnée. Il faut remonter jusqu'à la Madone de Foligno et même jusqu'au plafond de la Sixtine pour trouver des enfants comme celui de la Vierge d'Ingres et comme ceux qui, dans la partie inférieure du tableau, soutiennent la tablette de l'inscription votive; des enfants, dis-je, qui aient autant de style dans la grâce, autant de naturel dans l'ampleur accentuée des formes typiques.

La franchise de l'effet lumineux est à remarquer aussi chez un

homme qui, loin de chercher ce mérite dans ses autres ouvrages, semble l'éviter au contraire et en avoir peur. Brillante autour de la Vierge, la lumière, en descendant, s'affaiblit et va se perdre sur le manteau fleurdelisé de Louis XIII; mais elle conserve encore assez d'intensité là où elle accuse la couronne du monarque agenouillé, ses mains sèches, son profil osseux et perdu.

XXXVI.

Vous avez vu sans doute au musée du Luxembourg une jolie composition de Heim qui représente le roi Charles X distribuant des croix d'honneur aux artistes dans le grand salon carré du Louvre. Parmi les illustres de ce temps-là, Gros, Gérard, Hersent, Lethiers, de Forbin, Granet, Schnetz, Drolling, Abel de Pujol, Mme Haudebourg-Lescot et vingt autres, on distingue un homme brun, petit, ramassé, au profil dur, à l'œil noir et violent, aux cheveux plantés bas, drus et courts : c'est Ingres. Mais laissons-le parler ici encore :

« Ma fortune a véritablement changé du tout au tout. Je vais reprendre d'un peu haut, lorsque le roi nous a distribué nos croix au Salon. Avant la cérémonie et devant le tableau, les artistes de tous les genres et de toutes les écoles m'entouraient et me félicitaient avec cœur et sentiment sur mes ouvrages et sur cet heureux moment de ma gloire. Arrive enfin le moment de l'appel : quand on m'a nommé pour aller vers le roi, les applaudissements ont été unanimes et aussi marqués que possible. Depuis ce moment, nouvelle considération...

« La place de l'Institut devient vacante par la mort de ce brave Girodet, que j'ai eu le temps de revoir dans les quelques jours qui ont précédé sa mort. J'ai recueilli les marques les plus vraies de l'affection qu'il avait pour mon talent et pour moi. Il avait à son chevet deux dessins de moi qu'il avait autrefois acquis dans une vente, et qui à la sienne viennent de se vendre *six fois plus*. De même d'une petite *Chapelle Sixtine*, exposée au Salon et peinte

pour M. de Forbin, au prix de vingt-cinq louis : on lui en a offert sept mille francs.

« Tu vois, mon cher ami, qu'il me faut des ateliers, et au plus vite. J'ai une grande chapelle à peindre à Saint-Sulpice, deux grands tableaux à fresque, dont un pour la cathédrale d'Autun, puis une quantité de tableaux de chevalet et de portraits. Pour surcroît de souci, je suis *solliciteur* dans ce moment pour la place que M. Denon (mon anti-moi êt jusqu'à son dernier jour) vient de laisser vacante. Mes compétiteurs sont Horace (Vernet), Blondel, Abel de Pujol, Heim et Redouté. Horace, dit-on, et moi, sont ceux entre qui l'affaire doit se débattre.

« A propos, rassure-toi ; il est bien vrai qu'on voulait garder ici notre Vierge pour Notre-Dame ou le Val-de-Grâce, qu'on va rouvrir ; mais j'ai persisté pour qu'on ne me privât pas de ce qui me tient tant à cœur : l'amour de la patrie et l'estime de mes compatriotes [1]. »

Elle avait changé, en effet, la fortune d'Ingres. Tous les yeux étaient ouverts sur lui. Le gouvernement lui demanda des dessins, entre autres le portrait de Charles X en pied et en manteau royal, et le portrait du cardinal de Latil, pour le grand ouvrage qui allait consacrer la mémoire du couronnement et en retracer les cérémonies. Le second de ces dessins fut gravé par M. Henriquel-Dupont, d'un burin spirituel, facile et libre, dont les tailles espacées et vibrantes ne répondaient guère au dessin sévère et serré de l'original. Quant au portrait dessiné de Charles X, celui d'Ingres ne fut point gravé. La gravure qui existe dans l'ouvrage est d'après Dupré. Bientôt le maître fut chargé d'un travail qui convenait on ne peut mieux à ses goûts, à ses aptitudes, à sa passion pour l'antique et à son style. C'était l'*Apothéose d'Homère*, qui devait décorer un plafond du Louvre. Mais au milieu de sa naissante faveur, ce qui le toucha le plus, ce fut l'accueil qu'il reçut à Montauban, lorsqu'au mois de novembre 1826, il y fit un court voyage pour accompagner

1 Lettre du mois de novembre 1824.

son tableau du *Vœu de Louis XIII,* auquel était réservée une place d'honneur dans la cathédrale.

« Que d'émotions vous m'avez causées! Je n'entreprendrai pas de les décrire. Le sentiment ne se dissèque pas; mais je puis ire que les plus beaux jours de ma vie, c'est à vous que je les dois. Dis bien à MM. Debia et à Madame l'expression de ma reconnaissance pour tous les bons et honorables traitements que j'ai reçus de leur excellent cœur. Leur foyer est le siége de la vertu, de ce qui est éminemment honnête, des talents agréables et solides, de tous les agréments de la vie. Ai-je dû m'y plaire! Je leur porte tant d'intérêt qu'il me semblait être né chez eux.

« Te parlerai-je du bon Pillet, du généreux poëte... de Mlle Rémagnac aux yeux de Vénus, de sa divine sœur? J'ai donc revu la *cara patria* avec un plaisir, une douceur inexprimables. Il n'a pas tenu à vous, mes très-chers, que j'y aie laissé ma pauvre tête, car vous m'en avez tant dit, tant donné, que j'aurais pu céder à croire que j'étais quelque chose d'extraordinaire. Les louanges sont si douces... mais enfin, m'y voilà échappé comme Ulysse, et bien mieux, puisque j'en conserve précieusement le souvenir... »

XXXVII.

L'École française venait d'entrer dans une de ces crises qui sont propices à sa gloire parce qu'elles remuent les passions, favorisent la fermentation du génie et fomentent les chefs-d'œuvre.

A ce même Salon de 1824, où parut le *Vœu de Louis XIII,* avait éclaté le *Massacre de Scio,* d'Eugène Delacroix, c'est-à-dire la révolte de la liberté contre la tradition, de la couleur contre le dessin, du costume contre la draperie, du mouvement et de l'effet pittoresques contre la froideur et la dignité sculpturales. Au fond, cependant, ces deux ouvrages, qui excitaient l'admiration de la jeunesse, celui d'Eugène Delacroix et celui d'Ingres, avaient cela de commun qu'ils tranchaient sur l'ensemble de l'École et qu'ils fai-

saient entrevoir de nouveaux horizons. Ingres était aussi un novateur à sa manière, bien qu'il se rattachât aux grands maîtres du XVIe siècle, comme Delacroix, de son côté, se rattachait aux Vénitiens de la seconde race et à Rubens. C'est là ce qui explique pourquoi certains romantiques allèrent demander à Ingres ses leçons en même temps qu'ils fréquentaient l'atelier de Delacroix et recevaient ses conseils.

Peu de temps après son arrivée à Paris et son succès au Salon, Ingres reçut la visite d'un tout jeune homme, nommé Amaury Duval, qui venait solliciter l'honneur d'être son élève. Le maître ne songeait pas alors à ouvrir une école; mais il se souvint que le père d'Amaury Duval, dirigeant l'administration des Beaux-Arts au ministère de l'intérieur, en 1806, avait su trouver les fonds nécessaires pour lui payer, à lui, Ingres, son voyage de Rome et son traitement de pensionnaire. Il consentit donc de bonne grâce à prendre pour élève le jeune postulant, et, n'ayant pas encore d'atelier propre à le recevoir, il lui prêta des plâtres d'après l'antique et des gravures d'après Raphaël, que l'apprenti dessinateur devait copier chez lui.

Amaury Duval emporta, tout ému, ces trésors et il les copia de son mieux dans sa chambre. Puis il vint soumettre ses dessins à M. Ingres. Ceux d'après les estampes étaient imités tant bien que mal; mais les dessins d'après la bosse ne présentaient que de grandes ombres et le blanc du papier, sans aucune demi-teinte. Le maître les regardait avec quelque surprise : « Mon ami, lui dit-il, il y a autre chose dans une ronde bosse que du noir et du blanc ; il y a des demi-teintes · qu'en faites-vous ? — Monsieur, j'ai mis ce que je voyais et je ne vois pas ce que vous appelez des demi-teintes. — Vous le verrez dorénavant, il faut l'espérer. » Et il lui montrait du doigt sur le modèle les plans intermédiaires qui, formant transition entre la plus vive lumière et l'ombre la plus ferme. font tourner la forme et y marquent toutes les nuances du relief... Qu'on dise après cela que les maîtres sont inutiles, que l'enseignement est une entrave, que le génie est tout, — cela se dit beau-

coup aujourd'hui. — Amaury Duval apprit en un quart d'heure à voir ce que peut-être il n'aurait pas vu de longtemps s'il eût travaillé seul devant son plâtre.

Ce fut au mois de novembre ou décembre 1825 que l'école d'Ingres commença à se constituer sous la direction régulière d'un massier, M. Hauguet. Amaury Duval ayant recruté quelques amis, on dut chercher un atelier. Le maître demeurait alors passage Sainte-Marie, rue du Bac, avec sa femme qui était venue le rejoindre. Il avait loué pour son propre usage un atelier à deux pièces, situé rue des Marais-Saint-Germain, dans la maison qui a aujourd'hui une sortie par le n° 3 bis de la rue des Beaux-Arts. Tout contre cet atelier, dans la même maison, au même étage, s'en trouvait un autre, sans communication avec le premier. Là s'installèrent les élèves qui formèrent le noyau de l'école : Amaury Duval, Chenavard, Jouy et quelques autres auxquels s'adjoignirent, mais plus tard, les frères Balze, les frères Flandrin, Henri Lehmann, Joseph Guichard, Sturler, Sébastien Cornu. Ingres n'avait pas alors systématisé son enseignement ; il n'avait pas d'autre méthode pour enseigner que celle qu'il avait suivie pour apprendre. Il faisait commencer le dessin tout simplement par l'imitation des belles gravures et des plâtres moulés sur l'antique.

La première chose qu'on voyait en entrant chez lui, c'était un admirable dessin de Calamatta, d'après le *Vœu de Louis XIII,* le dessin dont l'illustre graveur a fait une estampe magistrale, un chef-d'œuvre. Ingres était fier de ce dessin, et il le montrait avec enthousiasme à tous les visiteurs. Dans la seconde pièce de l'atelier qu'il s'était réservé pour lui-même, il se disposait à peindre l'*Apothéose d'Homère*. La première pièce était ornée d'une longue frise gravée d'après le peintre véronais Domenico Brusasorci, et représentant l'Entrée triomphale de Charles-Quint et de Clément VII à Bologne. C'est une brillante cavalcade aux costumes variés, aux magnifiques armures, aux habits de luxe. On y voit des princes de l'Église, des prêtres tenant des flambeaux, des porte-enseigne, des hallebardiers, des gonfaloniers, des pages et quantité de gentilshommes allemands, espagnols, bolonais. Cette gravure attirait

l'attention par l'intérêt des costumes dont on s'occupait alors beaucoup et qui lui avaient servi, à lui, Ingres, pour quelques-uns de ses tableaux : *Léonard de Vinci*, l'*Arétin*, le *duc d'Albe à Sainte-Gudule*. Sur la muraille opposée étaient suspendues dans leurs cadres deux grandes estampes de Volpato d'après Raphaël, l'École d'Athènes et la Messe de Bolsène. On peut voir encore aujourd'hui les mêmes estampes à la même place qu'elles ornaient il y a quarante ans, car l'atelier d'Ingres est occupé maintenant par son ancien élève Chenavard, qui, en mémoire de sa jeunesse, a voulu décorer les murs de sa demeure des mêmes gravures dont les avaient décorés son maître. Les âmes fortes inspirent la religion du souvenir : les âmes délicates y sont fidèles.

XXXVIII.

C'est là, dans l'atelier contigu à son école, que le maître peignit l'*Apothéose d'Homère* pour un plafond du musée Charles X, au Louvre. Il s'était procuré une grande toile qu'il avait choisie soigneusement, non pas épaisse et grenue comme l'est si souvent la toile des Vénitiens, mais au contraire fine et légèrement pelucheuse, afin que la couleur délicate et peu abondante qu'il avait coutume d'employer fût au moins happée et bien retenue par le coton de la surface. Il entendait y dessiner son sujet en grisaille et en laver les ombres à l'encre de Chine; mais dans la crainte que sa préparation ne formât une couche grasse et pour qu'elle restât mince et qu'elle disparût complétement sous la couleur qui la couvrirait, il délaya son encre de Chine dans de l'eau vinaigrée.

Avant d'arrêter les lignes de sa composition, il résolut de la peindre comme il aurait peint un tableau posé verticalement, je veux dire sans faire plafonner les figures. Il s'autorisait ainsi de l'exemple donné par Raphaël, qui, dédaignant les raccourcis et redoutant les déformations qui en résultent, avait conçu ses plafonds comme des toiles collées après coup sur la muraille horizontale, ou

y avait simulé des tapisseries qui seraient fixées avec des clous. Ingres trouvait ce parti plus digne que celui qu'avait pris le Corrége, lorsqu'il avait sacrifié aux lois de l'optique la beauté des corps et la noblesse des attitudes, en supposant ses personnages suspendus en l'air, vus de bas en haut, tourmentés, rapetissés, et au besoin défigurés par la perspective verticale. Au surplus, le système suivi par Michel-Ange dans son plafond de la Sixtine avait tranché la question.

Au premier coup d'œil jeté sur l'*Apothéose d'Homère*, on croirait que cette grande scène s'est présentée tout entière, telle qu'on la voit, à l'esprit du peintre. On ne peut pas soupçonner qu'une ordonnance aussi majestueuse, aussi bien pondérée, l'artiste l'ait inventée à plusieurs reprises, et par une suite d'élans puisés dans sa verve sans cesse renaissante. Il en est ainsi pourtant. Ingres n'a jamais eu que l'enthousiasme du moment et du morceau. Le feu sacré n'a brûlé chez lui qu'en flammes rapides, facilement rallumées. Il n'existe aucun dessin de lui représentant un ensemble à l'état de projet — si j'en excepte celui que possède M. Lehmann, et qui est un embryon d'ensemble pour l'*Apothéose* — aucun de ces griffonnements inspirés, dans lesquels un peintre, ému comme Rembrandt ou entraîné comme Rubens, prévoit un grand spectacle, en agence les groupes, en devine la lumière et les ombres, en improvise l'éloquence. Ingres a des instants d'exaltation et des années de patience. En lui, le génie, c'est le vouloir.

Si le docteur Gall a jamais examiné le crâne d'Ingres, il a dû y voir une éclatante confirmation de ses idées phrénologiques. Ce crâne étroit laissait peu de place à l'imagination, mais soutenu, ferme, développé en hauteur, il était l'image de la volonté. Et ce que la boîte osseuse indiquait se trouvait complété par la signification frappante du visage, par le feu persistant du regard, l'énergie de la bouche, l'opiniâtreté des mâchoires. Un homme personnel, décidé, impétueux, mais incapable d'être emporté hors de sa ligne par la folle du logis, un artiste passionné, mais cependant maître de lui-même : voilà ce qu'indiquait la tête d'Ingres. Son œuvre, en effet, révèle une imagination courte, un esprit sans fécondité,

à l'invention pénible, mais en état de suppléer à ces défauts par une faculté prodigieuse d'aimer le beau, de le sentir, de le vouloir, « d'y penser toujours. »

Quand il a dû peindre l'*Apothéose d'Homère,* il s'est d'abord figuré le poëte aveugle, assis sur un trône, couronné par la gloire et assisté de ses deux filles immortelles, l'*Iliade* et l'*Odyssée.* Mais quels sont les poëtes, les artistes, les héros, en les choisissant dans la longue suite des âges, que le peintre jugera dignes de faire cortége à Homère? Tout cela est encore indécis et confus dans son esprit. Pindare, Musée, Ésope, Eschyle, Sophocle, Phidias, Apelles, Alexandre, ont des droits incontestables à cet honneur, èt Virgile aussi et Horace; mais serait-il permis d'introduire dans cette auguste assemblée des poëtes modernes, ceux même qui sont rapprochés de nous par le temps et par la familiarité que nous avons avec eux? Faudra-t-il y admettre Corneille et Racine, Molière et La Fontaine, et, à côté de ces classiques génies, faudra-t-il placer l'Homère du romantisme, William Shakspeare? Conviendra-t-il enfin de laisser à chacun la physionomie, les allures et le costume de son temps, et comment sauver alors tant de disparates? Toutes ces questions occupèrent Ingres pendant trois ans. Il eut des irrésolutions, des partis pris, des repentirs, des retours. Il étudia et dessina séparément, une à une, ses figures héroïques. Il eut ensuite beaucoup de peine à les agencer, à les grouper, à faire concourir leurs attitudes variées et naturelles au spectacle imposant de l'ensemble. Ce fut à la longue seulement que chaque personnage trouva sa place dans le tableau. Ce fut à force de méditations et d'épurations, à force de variantes, que la scène fut développée, nouée et concentrée dans son unité solennelle et radieuse. Pour ce qui est du costume, le peintre, au lieu de tourner la difficulté, l'aborda résolûment. Il y fut poussé par son amour du vrai, et aussi par une certaine inclination à braver au besoin l'opinion régnante, je veux dire ces conventions académiques au nom desquelles on ne manquerait pas de blâmer le mélange des pourpoints avec les chlamydes. Il lui plaisait d'ailleurs de résoudre un tel problème, précisément parce que ce problème paraissait insoluble.

XXXIX.

Au sein de l'atmosphère éthérée que respirent les dieux, sur un fond de ciel dont l'azur est glacé d'argent, se détache la silhouette d'Homère. Il est assis sur un trône d'or et il tient la haste des héros qu'il a chantés. Immobile comme un aveugle qui écoute, il entend autour de lui le murmure de son apothéose et il se sent frôlé par les ailes d'une Gloire qui, pour lui seul invisible, descend de l'Olympe drapée dans les tons roses de l'aurore et lui apporte une couronne d'or. Cette figure est certainement une des plus belles que l'on puisse voir en peinture. Cependant elle n'efface point la beauté des autres figures qui sont assises sur les marches du trône d'Homère, l'Iliade et l'Odyssée. Belliqueuse et la tête presque de face, l'Iliade, ayant pour attribut l'épée d'Achille, demeure hautaine jusque dans son repos, les bras croisés sur son genou. L'Odyssée, vue de profil, et caractérisée par un aviron, est serrée dans un manteau vert de mer; elle baisse les yeux d'un air rêveur, comme si elle était absorbée par le souvenir des aventures d'Ulysse.

Ce qu'il y a de plus humain et même de plus facile dans la nature vivante se trouve uni en ces deux figures à ce qu'il y a de plus fier dans le style. Familières et superbes tout ensemble, ces deux héroïnes de la poésie homérique la personnifient avec une justesse que les mots ne sauraient dire, avec une délicatesse de nuances que la peinture écrite serait impuissante à exprimer. Quand nous avons affirmé que le génie d'Ingres consistait précisément à retremper le style dans la nature, à réconcilier l'idéal avec la vie, nous ne pensions pas en trouver ici une preuve aussi éclatante. Et si les figures de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* symbolisent parfaitement les deux épopées d'Homère, ce n'est pas seulement par des attributs consacrés, par des formes et des attitudes choisies, c'est par le mélange qu'on remarque en elles de réalité sensible et de pur idéal. Sans être guindées, elles sont altières; sans être *poncives*, elles sont nobles,





Hy Dubouchet sculp.

GROUPE CENTRAL DE L'APOTHÉOSE D'HOMÈRE

et c'est ainsi qu'elles représentent la poésie d'Homère qui, toujours héroïque, n'est jamais tendue; qui, toujours au-dessus du vrai, n'est jamais en dehors de la vérité.

S'il est permis, disions-nous, de se former quelque idée de la peinture antique d'après les fresques de Pompéi et d'Herculanum, on peut croire que rien n'y ressemble plus que la peinture d'Ingres. Ce qui pourtant la distingue du style des peintres grecs, tel que nous l'imaginons, c'est une certaine pointe d'exagération et un accent passionné qui appartiennent à l'esprit moderne; car jamais on ne trouverait ce caractère dans l'art impersonnel de la belle antiquité.

Quelle audace de la part d'un peintre qui travaillait au milieu de nous, exposé aux traits incessants de notre raillerie gauloise, quelle audace, disons-nous, que d'introduire dans l'*Apothéose d'Homère*, au-dessous de Virgile qui amène Dante et d'Apelles qui conduit Raphaël par la main, tout auprès de Pindare, de Périclès et de Platon, Corneille et Poussin, Racine et Fénelon, Molière avec sa fine moustache, Despréaux avec sa lourde perruque! Et non-seulement ces contrastes n'ont rien de choquant, mais toutes les incohérences que l'on aurait pu redouter se résolvent à merveille. Tout se concilie, se fond, s'harmonise, bien que chaque figure conserve l'intégrité de son caractère, la physionomie de son temps, les allures particulières de son esprit, et cela parce que le peintre a puisé son style au sein de la nature, qu'il a idéalisé le réel, souvent même le vulgaire. Un jour qu'il nous montrait un autre petit tableau où il a représenté à mi-corps Homère marchant appuyé sur son jeune guide : « Cette tête, nous dit-il, est celle d'un Piémontais que je vis passer dans la rue et qui voulut bien poser un instant chez moi. J'en ai fait un Homère : il m'a suffi pour cela de lui crever les yeux. »

— Vous lui fîtes, seigneur,
En lui crevant les yeux, beaucoup d'honneur.

Nous reviendrons sur l'*Apothéose d'Homère* comme le peintre y est revenu lui-même, et nous pourrons alors nous appuyer sur

ses propres opinions pour critiquer la première *Apothéose* au moyen de la seconde. Toujours est-il que telle qu'on la voit au Luxembourg, depuis que MM. Balze et Dumas en ont exécuté une belle copie pour le Louvre, l'*Apothéose d'Homère* est un morceau plein d'originalité en même temps que de traditions, classique au plus haut degré par la pensée, mais nouveau par la forme, et peut-être le plus noble, le plus grand de tous les hommages rendus par le génie moderne au génie antique.

XL.

On a dit souvent et nous avons dit nous-mêmes que Ingres était un homme tout d'une pièce, et cela est vrai si l'on considère la roideur de ses convictions et sa fidélité absolue aux principes qu'il s'était faits dès sa jeunesse, principes qu'il a suivis, professés et illustrés pendant plus d'un demi-siècle. Cependant, à y regarder de bien près, on s'aperçoit que son génie n'était pas aussi simple, aussi un qu'il le paraît. L'éducation avait créé en lui une seconde nature sans détruire la première. Abandonné à lui-même, Ingres eût été, — je reviens à cette idée, — un réaliste énergique et puissant, un réaliste pur, et je m'explique parfaitement qu'un peintre qui le connaissait bien m'ait dit un jour : « Je soupçonne que la famille de ce Montalbanais était d'origine espagnole ; il y a du sang espagnol dans le tempérament de son génie. » En effet, toutes les fois qu'il se trouvait en présence de la nature, Ingres la voyait et la rendait avec une vérité qu'on pourrait appeler photographique, s'il n'y avait pas mis toujours du sien, et souvent il la reproduisait avec l'intensité, j'allais dire la brutalité qu'aurait pu y mettre un Zurbaran. Ses premiers dessins étaient d'une naïveté adorable, comme *la Famille Forestier*, ou bien d'une exactitude rigoureuse avec insistance, comme ceux qu'il fit dans le goût de Cranach ou d'Albert Dürer, et qui représentent, par exemple, un autel en perspective, avec des flambeaux, un reliquaire et un rideau pendu à

sa tringle. Quelques traits de mine de plomb ou de pierre noire lui suffisaient à exprimer la ressemblance d'un torse ou la réalité d'un objet matériel. J'ai vu de lui des pistolets qui étaient dessinés à faire la joie d'un armurier et d'un damasquineur.

Dans l'atelier de David, ce réaliste fut muselé. Sans éteindre l'enthousiasme de son élève pour la nature, David lui en inspira un autre, qui, à tout prendre, était le même dans une région plus élevée : je veux dire l'enthousiasme pour l'antique et pour le style. Il se fit alors dans les idées du jeune disciple, comme dans celles de son camarade Bartolini, une combinaison heureuse des deux éléments dont se compose l'art. L'idéal et le réel ne furent plus qu'un à leurs yeux, et, sans se rendre compte de leurs opinions à la manière des philosophes, ils comprirent à la manière des artistes, c'est-à-dire instinctivement, que l'idéal était l'essence du réel, le noyau caché dans le fruit; qu'ils étaient, non pas l'un à côté de l'autre, mais l'un au sein de l'autre. Ils découvrirent ainsi, à leur insu, le principe de cette identité sublime de la nature et du style, qui a fait la gloire de Schelling et la fortune esthétique de Hégel.

Ingres fut donc poussé dans une voie uniforme par deux tendances qui paraissaient contraires et qu'il sut concilier. Il fut toute sa vie un naturaliste passionné, mais redressé, un réaliste contenu. Il eût été l'esclave de la nature, si David ne lui avait appris à en devenir le maître. Un tel artiste devait exceller au portrait, car le portrait, dans son acception la plus haute, le portrait comme l'ont entendu les grands peintres, ce n'est pas seulement la vérité d'une vie entière résumée en un seul moment, ou, si l'on veut, l'individu présenté dans la généralité de son être, mais encore le particulier rattaché à un type. C'est ici qu'Ingres va nous apparaître comme un artiste vraiment supérieur.

XLI.

Dans la grande exposition qui fut ouverte en 1867 sur le quai Malaquais, plus de quarante mille personnes ont vu les portraits de M. Bertin aîné, de M. Molé, de Cherubini, de Bartolini, de Mme de Rothschild, de Mme Forgeot, et vingt autres. Eh bien, il faut convenir que ce public, — c'était, il est vrai, un public choisi, — ne se l'est pas fait dire à deux fois : il a compris sur-le-champ; il a été saisi du premier coup et frappé d'admiration. Qui ne le serait en voyant le portrait de M. Bertin aîné, ce portrait d'une écriture si simple et si énergique? Avec quelle force cet individu, particularisé au dernier point, nous représente le type de la haute bourgeoisie à laquelle il appartient, et dont il résume la physionomie générale !

Nous l'avons décrit ailleurs : est-il nécessaire de le décrire encore? Familièrement assis et accablé de son embonpoint, le modèle appuie ses deux mains tournées en dedans sur ses cuisses écartées, et de ses bras arrondis il semble soutenir le poids de son obésité. L'expression interrogative de son œil perçant, le léger désordre de ses cheveux, le nœud lâche de sa cravate, l'ampleur de son gilet, que remplit le développement de la poitrine, la tournure d'une vaste redingote dont les plis trahissent les habitudes d'un corps toujours grossissant, les larges manches d'où sortent des mains boudinées, aux doigts fuselés et délicats; tout cela spécifie la personne *ne varietur*, et cependant, chose admirable, cette individualité définie à l'emporte-pièce, elle a aussi une vérité générique; elle est une image vive de toute la bourgeoisie du dernier règne, avec sa force intelligente, sa bonhomie orgueilleuse, le sans gêne de ses allures, et l'aplomb que lui donnait la fortune, et la fermeté qu'elle puisait dans ses privilèges, patiemment conquis, obstinément défendus.

Nous ne sommes ni le premier ni le dernier à faire l'éloge du

portrait de M. Bertin; mais, pour être tout à fait juste, nous proposerons un léger amendement aux louanges de nos confrères et aux nôtres. La couleur de ce portrait tourne au gris et la lumière en est sourde. Il y a loin de là aux belles mains, aux carnations vivantes du portrait de Mme de Senonnes, aux tons lumineux du portrait de Mme Devauçay, à la chaleur ambrée de l'*Œdipe*. La couleur d'Ingres, claire en Italie, est devenue bise en France; elle s'est attristée sous un climat relativement brumeux, et, par malheur, c'est surtout dans les chairs qu'elle a perdu sa fraîcheur et sa lumière, car les vêtements, les accessoires sont toujours restés chez lui parfaitement rendus et excellents par la justesse du ton local.

Cela fut remarqué par un critique éminent dès le temps même où fut exposé l'ouvrage dont nous parlons : « Dans le portrait de 1807 (celui de Mme Devauçay), dit Charles Lenormant [1], le bras et le châle de la femme sont d'une plus belle couleur que ces mêmes objets n'auraient pu l'être chez Gros dans son meilleur temps. La redingote et le gilet de M. Bertin, si on les voyait indépendamment de la tête, feraient dire à tout le monde : Le peintre qui a fait cela est un coloriste. » Mais comme naturellement le public regarde aux chairs, ce qu'elles ont ici de monotone, ce qui leur manque de sang, de transparence et de *blond*, dut choquer toutes les personnes pour lesquelles le choix exquis de la forme ne pouvait compenser les austérités de la couleur.

Ingres, du reste, rendit un peu mieux la chair dans le portrait de M. Molé, dont les demi-teintes sont cependant encore un tant soit peu lourdes et grises. Le portrait se détachant sur un fond neutre est surprenant de relief. Les mains osseuses du modèle, dessinées et comme sculptées à la Michel-Ange, sortent de la toile avec une rare énergie. Me trouvant un jour dans l'atelier de Calamatta et de Mercuri, occupé à labourer le cuivre sous la direction de ces deux maîtres, je vis arriver le portrait de M. Molé, peint par Ingres, portrait que M. Calamatta était chargé de graver, et

1. *Artistes contemporains*, t. II.

qu'il voulait avoir sous les yeux avant de terminer sa planche. La toile, retirée de son cadre, fut placée debout sur le parquet, un peu à contre-jour, de manière que le fond de la peinture se confondait avec les fonds étouffés de l'appartement. Le modèle debout, appuyé sur un fauteuil de soie cerise à ramages, et simplement vêtu d'un redingote brune, dont l'ajustement est plein de distinction, ressortait, dis-je, avec une singulière vigueur sur ce grand fond tranquille, et le fauteuil du tableau (qui, par parenthèse, n'est pas en perspective) semblait appartenir au mobilier de la chambre. Une jeune fille entra, qui, voyant devant elle ce personnage, lui fit une légère inclination de tête, le prenant, à notre grande surprise, pour un être vivant. Toutefois nous eûmes bientôt reconnu qu'il était permis de s'y tromper, tant il y avait de force dans le relief de la tête et des mains, qui s'enlevaient comme en ronde bosse, grâce à quelques clairs vifs, touchés avec décision. Sans le savoir et sans le vouloir, le peintre était arrivé à produire une illusion dont le succès l'aurait surpris lui-même et lui aurait été envié par les réalistes.

Cependant, après le malentendu auquel avait donné lieu le double aspect des ouvrages d'Ingres, les partis s'étaient de nouveau reconnus, et la lutte entre les romantiques et les classiques durait encore, ravivée de temps à autre par les rigueurs du jury d'admission qui était pris tout entier dans le sein de l'Académie, et qui refusait quelquefois avec affectation des paysages de Rousseau, des sculptures signées de Barye.

Ingres était entré à l'Institut en 1825, et, bien que son talent parût à l'Académie vicié par l'exagération et entaché de romantisme, elle l'avait agréé comme étant à peu près le seul homme capable de faire digue au torrent. Dans son for intérieur, l'Académie en était encore à Girodet; mais au dehors, elle était disposée à prendre Ingres pour drapeau. Lui, se voyant attaqué, contesté, moqué par une partie de la jeunesse, qui lui reprochait son mépris pour la couleur, son goût pour l'antiquité et pour « cette race d'Agamemnon » dont on voulait être délivré à tout prix, il

résolut de frapper un grand coup, et d'affirmer plus nettement que jamais son impérieux enseignement et ses convictions obstinées dans un tableau qui ferait le scandale des hérétiques et sa propre gloire. Il peignit le *Martyre de saint Symphorien*, que lui avait commandé le ministre des travaux publics, pour la cathédrale d'Autun.

Il s'agissait de représenter le martyre d'un jeune Gaulois qui avait refusé d'adorer les dieux antiques, et que l'édit de Dioclétien condamnait à la mort. La scène se passe à Augustodunum; elle comportait donc le déploiement de la puissance romaine sous les empereurs, en présence de la population indigène, âpre et inculte, mais sensible, à la façon des barbares. Le peintre y pouvait montrer à la fois les sentiments les plus divers; il pouvait exprimer le fanatisme sublime du martyr et de sa mère, et le fanatisme brutal des bourreaux, accuser enfin le caractère de deux races fameuses, l'une farouche et conquérante, l'autre courageuse et mal conquise. Il s'y prépara de longue main, « en mangeant du Michel-Ange, » comme il disait parfois; il fit des études peintes et de nombreux dessins d'une souveraine beauté, entre autres une tête de licteur au crayon et à l'estompe sur papier gris, tête à moustaches et aux cheveux ébouriffés qui ne se retrouve pas dans la composition définitive, mais qui est un morceau digne des plus grands maîtres [1]. L'étude peinte pour la figure du licteur qui se retourne vers la foule, et dont la tête, vue par derrière, s'attache si fièrement à un cou de taureau, cette étude que possède M. Henri Delaborde porte l'empreinte d'une griffe léonine. Il en est de même de toutes les autres, notamment de celle qui a été peinte, au tiers environ de la grandeur voulue, pour la figure du proconsul à cheval, ordonnant la marche, d'un bras dessiné dans un effrayant raccourci.

Le *Martyre de saint Symphorien* devait être prêt pour l'exposition de 1827, mais il n'y figura point, ainsi que nous l'apprend

1. C'est le dessin qui appartient à M. Gatteaux. La tête est de grandeur naturelle.

Landon. Il ne parut que sept ans plus tard, et son apparition dans le Salon carré du Louvre fut le signal d'une véritable tempête. Auprès de ses collègues de l'Institut, Ingres n'eut pas, à beaucoup près, le succès qu'il avait espéré. Ils lui trouvaient de ces bizarreries et de ces audaces qui étaient de nature à séduire la jeunesse et à l'entraîner aux folies. Je crois même que certains classiques immaculés commençaient à se repentir d'avoir admis dans le sanctuaire académique un condisciple égaré et quelque peu sauvage, un homme toujours porté à rompre avec la tradition de David par des figures outrées qui n'étaient guère, après tout, que la caricature de Michel-Ange. Le gros du public ne comprenait rien à ces formes surchargées, à cet abus de la musculature, ni à une telle absence d'air et de perspective, ni à cette couleur austère et brumeuse, qui, cette fois pourtant, est si bien venue et si propre à augmenter l'impression douloureuse du spectacle. En somme, les romantiques lui étaient plus favorables que les professeurs de l'Académie, et, sauf qu'ils blâmaient chez le peintre du *Saint Symphorien* ce dédain affecté du coloris et de l'effet, ils aimaient dans son œuvre les violences qu'elle contient, les hardiesses, les emportements de l'accentuation, et précisément tout ce qui lui attirait les censures du parti opposé.

Quoique nous fussions trop jeune alors, et surtout trop peu initié pour comprendre le sens des généreuses querelles dont nous étions le témoin muet et intrigué, il nous souvient de tout ce qui se disait autour de nous au sujet du tableau d'Ingres, qu'on avait placé devant les *Noces de Cana*, de Paul Véronèse, car les expositions se faisaient au Louvre, dans ce temps-là, de sorte que les vieux maîtres étaient cachés, pendant deux mois et plus, derrière les modernes; ce fut par nos soins qu'elles se firent, pour la première fois, dans un autre local, et, pour commencer, au palais des Tuileries.

Parmi les nombreuses critiques formulées à haute voix, il y en avait de justes, et la plupart, il faut le dire, étaient hors de doute, car les défauts d'Ingres, étant tous la condition de ses qualités supérieures, sont aussi évidents que ces qualités mêmes, et sautent aux yeux de tout le monde.

Des deux licteurs qui conduisent saint Symphorien au supplice, celui de droite ne porte pas sur ses jambes, et celui de gauche exhibe une omoplate ultra-saillante, des jambes cordées de muscles et un torse qui semble dépasser les plus extraordinaires développements du corps humain. Le martyr, dont le visage illuminé respire une douceur féminine, lève des bras vigoureux qui ne sont pas en rapport avec sa jeunesse, ni avec le tempérament que sa tête révèle, bien que l'artiste les eût dessinés d'après un modèle de femme. La jeune Romaine qui presse son enfant sur sa poitrine avec frayeur, et une autre qui est placée à la gauche du saint, et qui est d'ailleurs admirable d'expression, présentent des bras d'une grosseur démesurée, d'une disproportion choquante. Faute d'avoir fait sentir la présence de l'air dans sa peinture, l'artiste y a collé ses figures les unes contre les autres plus qu'il ne convient, même dans la représentation d'une foule, et, contrairement aux lois rudimentaires de la perspective, il a commis une monstruosité en dessinant la mère du martyr aussi grande que les personnages du premier plan, bien qu'on l'aperçoive à une distance assez considérable, au haut des remparts qui servent de fond au tableau.

Oui, toutes ces critiques sont justes, et, quant à la dernière, il est impossible d'y répondre. On aurait beau dire que le peintre a volontairement violé les lois de la perspective linéaire et de la perspective aérienne; il est clair qu'il n'avait pas le droit de le vouloir. Il y a loin, en effet, de certaines tricheries permises et qu'autoriserait au besoin l'exemple de Raphaël lui-même, il y a loin, disons-nous, de ces tricheries qui trompent le spectateur aux anomalies intolérables, commises de parti pris par Ingres dans le *Saint Symphorien*.

Tout cela est vrai, sans doute, et on le disait vivement, bruyamment, dans le Salon de 1834, tout retentissant de disputes aussi nobles qu'acharnées. Mais les esprits élevés qui, en dépit de leur propre sagesse, étaient frappés des éclats d'un génie aussi altier, aussi mâle, ne laissaient pas de les admirer tout haut, et nous n'avons pas oublié qu'un artiste qui nous était inconnu, et

qui est devenu, depuis, un de nos amis les plus proches, disait doucement à un détracteur passionné du tableau : « Vous avez certainement raison, Monsieur; mais songez qu'on ne remporte guère de grandes victoires sans qu'il y ait des blessés et des morts; c'est à ce prix que sont presque toujours les triomphes de l'homme et ceux du peintre. »

On se rappelle que le *Martyre de saint Symphorien* a été exposé à l'École des Beaux-Arts avec les autres ouvrages d'Ingres, dans la salle de Melpomène, dont les murs sont tapissés de copies superbes, d'après les Prophètes de la Sixtine et les Chambres de Raphaël. Eh bien, tout le monde a pu le remarquer aussi bien que nous, le tableau du peintre français ne produisait aucune disparate; il semblait être de la même famille que les œuvres de ces grands maîtres. Il les continuait dignement. Ce n'est pourtant pas l'originalité qui manque à ce tableau célèbre, où la personnalité de l'artiste s'est prononcée avec tant de résolution et même d'emportement, et qui tranche sur toute la peinture de David et de son école par une certaine violence dans le dessin des principaux personnages, surtout dans celui du licteur, vu de dos, qu'on prendrait pour l'Hercule Farnèse en colère. Ingres se distingue aussi de ses condisciples par un ressentiment chaleureux et presque farouche de tous les contours et de tous les muscles, là où il fallait marquer un contraste énergique entre la force morale de la victime et la force brutale des victimaires.

Peinte avec suavité, d'un pinceau léger et coulant, la figure du martyr, vêtu de blanc, ressort avec un doux éclat sur la bestialité robuste des bourreaux, sur leur musculature athlétique et brunie. A la vue de ce beau jeune homme qui ouvre les bras au paradis en regardant sa mère, quelques-uns ont été émus de compassion. La foule s'est arrêtée un instant. Un pâtre gaulois, touché au fond de l'âme, fait le geste d'un homme qui est éclairé d'une lumière soudaine et sur le point de se convertir. Une jeune femme, effrayée de voir la mère du martyr encourager son fils à la mort, presse son nourrisson sur sa poitrine et l'étouffe de sa tendresse. Un enfant du peuple se baisse pour ramasser une pierre et la jeter à la mère

de Symphorien; mais le proconsul à cheval fait un signe impérieux, et, de cet ordre, le sinistre cortége va reprendre sa marche. C'est le moment que le peintre a choisi, et tout concourt à le rendre pathétique : l'émotion qui se lit dans la foule sur tous les visages, l'étonnement du prêtre romain, la pitié des jeunes filles, la cruauté des enfants de la rue, la plénitude d'une composition touffue, condensée et confuse, comme l'est toujours la multitude sur le passage des suppliciés, la couleur qui se fond dans une austère harmonie, et qui, ne présentant que les tons mats de la fresque, élève le tableau à la dignité d'une peinture murale, enfin, et par-dessus tout, l'expression du dessin, qui est moderne par le sentiment et ancien par le savoir, et qui, révélant à chaque trait une âme impressionnée fortement, remue le spectateur à coups redoublés.

Le *Saint Symphorien* n'eut pas, disons-nous, le succès que le maître avait espéré. L'hésitation du public le déconcerta. Il eut un instant l'idée de quitter la France. Le gros de l'opinion, il l'eût bravé; mais quelques esprits distingués lui firent des remarques auxquelles il fut sensible, parce qu'il en sentit la justesse.

Un critique plus attentif et plus fin que les autres, Charles Lenormant, lui adressa une observation qui vaut la peine qu'on en parle : « Il est une tête, dit-il, que M. Ingres affectionne depuis quelques années et qu'il applique aux femmes et aux jeunes gens : cette tête est celle de la Victoire qui couronne Homère dans le plafond du Louvre. On ne peut nier le maniérisme de ces bouches tordues, de ces nez aplatis, de ces yeux relevés par le coin, comme ceux des Chinoises. M. Ingres abuse de l'emploi de cette tête, qu'il répète jusqu'à cinq fois dans son nouvel ouvrage, et dont on retrouve quelques linéaments sur le visage, d'ailleurs profondément expressif, du Symphorien. Ces remarques n'empêchent pas que la variété des têtes et surtout des passions ne soit un des mérites distinctifs de ce tableau. Ainsi que tous les hommes puissants par la forme, M. Ingres a le don d'exprimer la structure d'un visage et le sentiment qui l'anime, sans en montrer plus qu'une

faible partie. Voyez la jeune fille qui croise les mains avec douleur, derrière la femme à l'enfant que j'ai tout à l'heure citée; voyez l'autre jeune fille, probablement la sœur du martyr, dont on n'aperçoit que le front et les yeux derrière la figure de la mère. A la gauche du saint et à la droite du spectateur, vous remarquerez une suite de têtes, un vrai chapelet, remarquable au plus haut degré par la diversité des expressions. »

Ce type de visage, affectionné par Ingres, est un type noble, mais un peu maniéré, en effet. Il présente le double caractère de la volupté et de la force. La grâce en est virile. Une pareille tête a besoin d'être portée sur un col rond et sur des épaules puissantes et d'être accompagnée de bras charnus et robustes. Ce dernier trait, en particulier, est toujours exagéré par Ingres. Depuis l'époque où il peignit le *Saint Symphorien*, le haut des bras, dans ses figures de femmes, est toujours enveloppé d'une chair abondante, compacte, polie et ferme. Mais cette exagération est en harmonie avec l'épaisseur des muscles du cou, avec la grosseur des lèvres, qui rend la bouche plus développée en hauteur qu'en travers, avec la fente large des yeux un peu retroussés et l'ampleur de l'orbite. L'ensemble de ces caractères, nous le retrouvons chez lui plus d'une fois, notamment dans la muse du portrait de Cherubini et dans l'*Odalisque* peinte pour M. Marcotte d'Argenteuil, celle dont M. Émile Galichon possède un merveilleux dessin, ici gravé. Un écrivain qui excelle à peindre avec sa plume a décrit la seconde *Odalisque* d'Ingres comme il avait décrit la première, d'un style aussi délicat que le pinceau de l'artiste, avec autant de sentiment, de grâce et de volupté : « C'est une jeune femme blonde, dit-il, accablée des langueurs énervantes du sérail et penchant sa tête sur ses bras entre-croisés parmi les flots de sa chevelure ruisselante; son corps, demi-nu, se tord dans une pose contractée par un spasme d'ennui. — Peut-être quelque secret désir inassouvi, quelque folle aspiration vers la liberté agite cette belle créature, enfermée vivante dans le tombeau du harem, et la fait se rouler sur les nattes et les mosaïques. Une jeune esclave abyssinienne, dont la veste entr'ouverte laisse voir la gorge, fauve



INGRES DEL. HAUSSOULLIER SCULPT

L'ODALISQUE À L'ESCLAVE

Collection de M. E. Galichon

comme le bronze, est agenouillée près de la favorite blanche et lui joue, sur le tchébégour, quelques-unes de ces mélodies sauvages et bizarres qui endorment la douleur comme un chant de nourrice. — Au fond, se promène d'un air maussade et soupçonneux un eunuque noir, attendant la fin de la crise ou la redoutant. — Tous les détails de costume et d'ameublement ont cette scrupuleuse fidélité locale qui est un des mérites de M. Ingres. Il est impossible de mieux peindre le mystère, le silence et l'étouffement du sérail ; pas un rayon de soleil, pas un coin de ciel bleu, pas un souffle d'air dans cette chambre ouatée, capitonnée, imprégnée des parfums vertigineux du tomback, de l'ambre et du benjoin, où s'étiole, loin de tous les regards, la plus belle fleur humaine [1]. »

XLII.

Lorsqu'il peignit cette seconde Odalisque, Ingres n'était plus à Paris. Il avait été nommé, en 1834, directeur de l'Académie de France à Rome. Il s'était retrouvé avec bonheur dans cette ville où sa jeunesse s'était écoulée obscure et pauvre, et où il revenait victorieux enfin de la fortune, reconnu et salué maître. Il partit, en 1834, avec sa femme, accompagné d'un ami, M. Lefrançois, qui lui était absolument dévoué et qui se fit un plaisir de lui épargner les petits soins et les formalités du voyage. Quelque temps après, dans un voyage fait par Ingres, de Rome à Venise, ce jeune homme se noya dans le Lido, et ce fut pour Ingres un chagrin cruel, comme on peut le voir dans une lettre adressée par le peintre à son ami M. Gatteaux.

A Rome, Ingres eut tout de suite pris l'ascendant qu'il était digne d'exercer. Ordinairement, les pensionnaires n'ont avec le directeur que des rapports de politesse, et d'ailleurs ils ne sont pas

1. *Les Beaux-Arts en Europe,* par Théophile Gautier. Première série. Paris, Michel Lévy, 1855.

tenus à autre chose. On croit, dans le public, que le directeur de l'Académie de France est un chef d'école, un instituteur suprême : c'est une erreur. Le directeur n'a que la haute administration de l'Académie. Il veille à l'accomplissement des devoirs imposés par la loi aux pensionnaires, et au respect de leurs droits, à la régularité des envois de Rome, et, en général, à tout ce qui concerne la bonne tenue du prytanée de l'art et sa dignité. Toutefois, quand le directeur est un artiste hors ligne, un de ces hommes qui portent avec eux la prépondérance naturelle aux esprits ou aux talents tout à fait supérieurs, son action peut être considérable, et de simples observations peuvent, dans sa bouche, avoir l'importance d'un conseil ou l'autorité impérieuse d'une leçon. Il en fut ainsi tant qu'Ingres gouverna l'Académie de France à Rome ; elle se transforma sous sa direction en une véritable école, une école libre sans doute, mais volontairement soumise.

La peinture, la sculpture, la gravure, la musique même, tout se ressentit de l'influence irrésistible d'Ingres. Encouragé, soutenu par lui, son ancien élève, Hippolyte Flandrin, fit des envois admirables, entre autres le *Saint Clair rendant la vue aux aveugles*, et cette belle étude d'un jeune homme nu, assis sur un rocher au bord de la mer, et qui paraît plongé dans une rêverie profonde. Simart modela sous ses yeux son *Discobole* et sa statue d'*Oreste réfugié à l'autel de Pallas*, « la plus belle statue des temps modernes, » disait Ingres, qui, dans son enthousiasme, ne savait pas marchander les éloges.

La musique? On sait quels étaient sur ce grand art les sentiments d'Ingres. On sait quelles furent ses prédilections. Glück, Haydn, Mozart, Beethoven ; tels étaient ses dieux. Malgré son culte pour l'Italie, il n'aimait pas la musique italienne, et il n'avait aucun goût même pour celle de Rossini, qui lui paraissait un coloriste, comme qui dirait un Rubens. On faisait souvent de la musique de chambre à la villa Médicis, on y exécutait des quatuors de Boccherini ou de Hændel, des sonates de Haydn, des morceaux de Mozart. Ingres avait quelque prétention à jouer du violon. De

bonne heure il avait appris la musique chez son père et, dans sa jeunesse, il avait joué, nous l'avons dit, sur le théâtre de Toulouse[1]. Mais c'était surtout par ses discours, ses admirations, ses exclamations, qu'il inspirait aux pensionnaires l'amour de la grande musique classique, de celle dont les inventeurs sont, à leur manière, des Raphaël ou des Michel-Ange.

Bien qu'il passât pour être exclusif et qu'il fût loin de s'en défendre, Ingres conseillait aux jeunes peintres de ne pas s'en tenir à l'étude de Raphaël et de l'antique, et d'explorer les ouvrages des vieux maîtres florentins, siennois ou ombriens du XIVe et du XVe siècle, qui étaient alors oubliés et fort peu regardés. Si l'on faisait un voyage, si l'on visitait une ville, une église, il exigeait qu'on en rapportât comme une conquête quelques traits dérobés à leurs œuvres les plus ignorées; il gourmandait ceux dont les albums et les cartons n'étaient pas pleins au retour. Toutefois, il entendait que chacun restât libre et choisît le genre de nourriture le plus conforme à son tempérament [2].

« Je lui rapportai un jour, me dit Henri Lehmann, une collection de croquis d'un voyage en Toscane. Il s'exalta surtout à la vue d'une *Mater dolorosa* de Fra Bartolommeo, et d'un *Christ* de Francia. Je fus heureux de les lui offrir. Après quelque hésitation, il s'écria: « Mais je vous prendrais là le plus pur de votre sang. » Il finit cependant par accepter et me fit lui-même un calque de la *Mater dolorosa* que je possède.

Du reste, tous ceux qui vécurent à l'Académie de Rome, depuis le mois d'août 1834 jusqu'en mai 1841, ont conservé de ce temps-là un bon souvenir. Ils se rappellent, sans la moindre rancune, les brusqueries de ce maître bourru et violent, mais honnête et convaincu, qui avait *jeté le grapin* sur eux. Ils ont du plaisir à raconter les boutades de cet homme fantasque, orgueilleux, bizarre

1. Voir la *Notice sur Hippolyte Flandrin*, par M. Saglio, dans le tome XI de la *Gazette des Beaux-Arts*.

2. Il ne sera pas sans intérêt, certainement, de donner ici la liste des peintres, sculpteurs, architectes, graveurs en médailles ou en taille-douce, et composi-

et, parfois, singulièrement naïf. Je dis naïf, car les choses qui tiennent au train ordinaire de la vie, les plaisanteries si naturelles à l'esprit français, les récits d'atelier, il ne les comprenait point, et il était resté sur ce point d'une simplicité primitive, d'une ingénuité antique. — De ces naïvetés, on en citerait beaucoup; mais il suffit d'une seule, d'un caractère héroï-comique, pour faire juger l'homme. Pendant qu'il était directeur, le choléra s'était déclaré à Rome, et les malades y mouraient par centaines, sans que M. Ingres en sût rien. Sa femme, dans son aveugle affection pour lui, le lui avait rigoureusement caché et avait soustrait tous les journaux où il aurait pu apprendre ce que lui seul dans Rome ignorait. Un jour, en montrant l'horizon à MM. Lefuel, Famin et autres, du haut du Pincio, Ingres leur disait: « Voyez quelle belle ville! quel climat! quel beau ciel!... — Oui, dit M. Famin: c'est un climat admirable, en effet; il est mort hier quelque deux cents personnes du choléra... — Du choléra! s'écria Ingres, comment! le choléra est dans Rome et on ne m'en a rien dit! » A l'instant même, le directeur convoque tous les pensionnaires et, en leur présence, il inflige le blâme le plus sévère à Mme Ingres pour lui avoir laissé ignorer ce qu'il était de son devoir de connaître, et faisant des excuses solennelles

teurs de musique, qui se trouvèrent à l'Académie de France à Rome, en qualité de pensionnaires, du temps que M. Ingres en était le directeur.

PEINTRES : 1830, M. Signol; 1831, M. Schopin; 1832, M. Hipp. Flandrin; 1833, M. Roger; 1834, M. Jourdy; 1836, MM. Papety et Blanchard; 1837, M. Murat; 1838, M. Pils; 1839, M. Hébert; 1840, M. Brisset.

SCULPTEURS : 1830, M. Husson; 1832, MM. Briant et Jouffroy; 1833, M. Simart; 1836, MM. Bonnassieux et Ottin; 1837, M. Chambard; 1838, M. Vilain; 1839, M. Gruyère.

ARCHITECTES : 1830, M. Garrez; 1831, M. Morey; 1832, M. Léveil; 1833, M. Baltard; 1834, M. Lequeux; 1835, M. Famin; 1836, MM. Boulanger et Clerget; 1837, M. Guénepin; 1838, M. Uchard; 1839, M. Lefuel; 1840, M. Ballu.

GRAVEURS en médailles et en taille-douce : MM. Oudiné, Farochon, Pollet, Faro Vauthier.

PAYSAGE HISTORIQUE : 1833, M. Prieur; 1837, M. Buttura.

COMPOSITEURS de musique : 1830, MM. Berlioz et Montfort; 1831, M. Prévost; 1832, M. Ambroise Thomas; 1833, M. Thys; 1834, M. Elwart; 1835, M. Boulanger; 1836, M. Boisselot; 1837, M. Besozzi; 1838, M. Bousquet; 1839, M. Gounod; 1840, M. Bazin.

à toute l'Académie, il promet pour son compte de ne pas quitter son poste. On vient ensuite à parler de la maladie et des moyens de s'en préserver. Les journaux publiaient, suivant l'usage, des prescriptions hygiéniques et ne manquaient pas de recommander l'abstinence des fruits, le régime, la distraction. « Messieurs, dit Ingres, vous savez que le meilleur préservatif contre le choléra est de s'égayer l'esprit, de se distraire... Eh bien, puisque nous sommes tenus de nous amuser, nous nous réunirons ici tous les soirs, si vous voulez, et... nous lirons Plutarque [1]? »

XLIII.

La naïveté! elle est bien souvent la compagne du génie; elle en est la grâce; elle empêche que le peintre ne devienne l'esclave de ces petites convenances qu'il est facile d'apprendre et qu'il est bon de dédaigner. Elle le préserve de la banalité, et mieux vaut cent fois l'étrange que le banal. Je le demande, quel est le peintre qui, ayant à faire le portrait de Cherubini, l'aurait conçu comme l'auteur de l'*Apothéose d'Homère* l'a imaginé, c'est-à-dire en manière aussi d'apothéose? Nos lecteurs connaissent ce portrait. Jamais une même toile n'avait contenu à la fois tant de vérité positive et tant d'idéal. Jamais on n'avait osé un tel mélange ou plutôt un pareil contraste de poésie et de prose flagrante.

1. Ingres écrit le 9 septembre 1837 à M. Marcotte. « Il n'est que trop vrai que nous sommes envahis par le choléra avec toutes ses fureurs. Le fort du fléau s'est élevé à son plus haut degré, il y a huit jours, à 300 morts... Aujourd'hui, la maladie décroît et nous n'avons plus que 150 environ de morts. On espère donc que le mal devra s'éteindre, lentement, il est vrai; moi et ma femme nous sommes calmes et résignés; il n'en a pas été de même des pensionnaires qui voulaient tous s'éloigner; mais cela ne leur a pas été possible, attendu que nous sommes traqués et braqués dans Rome. L'effroi était assez motivé, car à deux cents pas de nous, à la Trinité (du Mont), le couvent fit une perte subite de six religieuses; enfin nous et notre nombreuse famille augmentée encore de deux charmants ménages, MM. Baltard, Desgoffes et leurs enfants, nous sommes tapis à la villa, sous une bonne hygiène, comme des oiseaux qui attendent, sous un grand arbre, que l'orage soit passé. »

Cherubini est représenté à l'âge où il n'est plus qu'un vieillard à la peau ridée et flétrie, qui a été beau, cependant, et qui conserve encore des traits réguliers et de l'éclair dans les yeux. Il est venu s'asseoir fatigué, découragé, sous un portique du théâtre ou du temple qui ont retenti de ses mélodies. Son costume est celui d'un bourgeois du temps, un habit noir recouvert d'un manteau-carrick. Il est nu-tête, grisonnant, accoudé et pensif. Son regard fixe, sous des sourcils contractés, est celui d'un homme qui écouterait une musique intérieure. A son insu, la Muse inspiratrice est descendue auprès de lui, tenant sa lyre d'or, et, la main étendue sur le front du compositeur, elle magnétise son génie, pour ainsi dire; elle y fait éclore des pensées nouvelles. Couronnée et vêtue comme l'Apollon Musagète, cette déesse des mélodies sacrées n'est pas éclairée d'une autre lumière que le poëte, elle respire le même air, elle a marché sous le même portique, et pourtant, chose incroyable, ce contraste entre la réalité et le symbole, entre le costume moderne et le costume antique, entre ce personnage en carrick et une divinité du Parnasse, n'a rien de choquant, rien même qui produise une indécision malheureuse dans l'esprit du spectateur. Ici encore, comme dans l'*Apothéose d'Homère*, la disparate est sauvée; mais combien le problème était plus difficile à résoudre là où le peintre n'avait aucune transition à ménager! Pour faire accepter une opposition aussi hardie, un rapprochement aussi brusque, aussi imprévu, Ingres a eu soin de rattacher la Muse à la terre et d'en emprunter les traits de la nature vivante — ce sont les traits de Mlle de Rayneval, — en les particularisant, en leur donnant ou en leur conservant une beauté toute personnelle, des yeux légèrement retroussés par le coin, une bouche à grosses lèvres, prompte au sourire comme au dédain, les narines mobiles, une physionomie enfin assez individuelle et accidentée pour qu'elle ne ressemble pas à une statue et qu'elle appartienne à l'Olympe terrestre. Voilà comment, dans ce portrait d'une vérité si naïve et si frappante, une figure symbolique a pu y trouver place sans y apparaître comme une froide allégorie, incompatible avec l'image de la vie, et de la vie à sa plus haute puissance. A mon sens, il n'est

rien de plus osé en peinture que cette apothéose d'un personnage en habit noir, sur lequel plane une divinité pour lui seul invisible. Supposez, en effet, que Cherubini n'ignore pas la présence de la Muse, aussitôt vous avez franchi la ligne qui sépare une idée ridicule d'une inspiration sublime.

XLIV.

Ceux qui parlent de détruire l'Académie de France à Rome ne savent pas tous les ravages qu'une pareille mesure produirait dans l'École française. Un pays comme le nôtre, où l'ironie gauloise, toujours armée, toujours prête, interdit l'audace, siffle l'extraordinaire et rend impossible toute fantaisie en ramenant les rêveurs au terre-à-terre des choses convenues et rebattues, est un pays bien peu favorable au grand art. Un peintre qui vivrait en plein Paris, côte à côte avec nos railleurs, ne se hasarderait pas à composer un portrait de Cherubini comme celui d'Ingres. Il faut pour cela le séjour d'une ville où l'art est libre, où il est chez lui, où les traditions sont plus fortes que les opinions, le séjour de Rome, enfin, et l'isolement qu'on y peut trouver, et le recueillement qu'elle procure. Qu'on nous supprime la villa Médicis, et nous n'aurons plus en France que des peintres de genre.

A Rome, Ingres, occupé aux fonctions de sa place, travailla peu. Mais tout ce qu'il peignit là fut excellent ; il y fit l'*Odalisque à l'esclave;* il termina la *Stratonice* qu'il avait commencée en 1835, et il commença le portrait de Cherubini qu'il devait terminer plus tard, à Paris. Dans la correspondance que nous avons sous les yeux, une seule lettre de lui est datée de 1838, et elle est, par erreur ou distraction, datée de Paris, bien que le peintre n'eût pas quitté Rome.

« Mon cher ami, mon bon Gilibert, c'est moi, non mon ombre, mais moi, ton Ingres à tort et à travers, toujours ton fidèle,

comme il a toujours été, malgré ses imperfections et infirmités de caractère, homme manqué, incomplet, heureux, malheureux, nerveux à l'excès, toujours irrité de ce qui lui paraît mauvais; car s'il n'est vertueux, il aime la vertu et n'est nullement méchant. Il a un bon cœur, aime excessivement et tendrement. Il est paresseux à prendre la plume pour faire comprendre ses véritables sentiments, apathique parfois et peut-être par lassitude, au point de dire de son pinceau: Qu'est-ce que cela prouve et à quoi cela sert-il?

« Oh! souvent, dégoûté de tout, attristé, ulcéré, souvent j'ai pensé à Montauban, à y aller vieillir auprès de toi, de nos amis qui m'y conservez votre précieuse estime! Nous en faisons, avec ma bonne femme, de petits châteaux en Espagne qui nous rendent heureux. Là, me revoir une bonne fois, sans bruit, réhabitant de notre jolie ville, jouir de son beau climat et de tout ce que la nature y prodigue!... Comme je me plais à retrouver Rome et le Poussin dans ses campagnes! »

Ingres, à vrai dire, était fait pour les sujets antiques. Là il respirait à l'aise, il se sentait dans sa sphère, étant surtout propre aux deux choses qui constituent la grande peinture, le nu et la draperie. Plus son art offrait de difficultés, plus il avait de facilité à les vaincre. Mais sa préoccupation constante fut de trouver, dans l'antiquité grecque, des motifs nobles, des motifs susceptibles de beauté, d'expression et de grâce.

Il était singulier que l'histoire d'Antiochus, amoureux de sa belle-mère Stratonice, n'eût pas encore tenté un grand maître. Je ne connais qu'un seul peintre qui ait essayé de traduire le récit de Plutarque et de Lucien. C'est Gérard de Lairesse, un homme d'esprit, une manière de Poussin batave; mais le style, le goût, la délicatesse qu'il y fallait ne pouvaient fleurir sous le climat de la Hollande. Voici comment Lucien raconte l'histoire : je transcris la version donnée par Charles Lenormant : « C'est cette Stratonice, aimée par son beau-fils, dont la passion fut si habilement découverte par son médecin. Antiochus, rougissant de son mal, se

laissait consumer en silence. Il n'éprouvait aucune douleur et pourtant sa couleur était toute changée, et son corps se desséchait de jour en jour. Le médecin, ne découvrant aucune cause manifeste à ce mal, vit bien qu'il provenait de l'amour. Il y avait là beaucoup de signes d'un amour caché : les yeux languissants, la voix éteinte, la pâleur, les larmes. Sachant donc à quoi s'en tenir sur ce point, il plaça la main sur le cœur du jeune homme, puis, faisant appeler tour à tour ceux qui habitaient le palais, il observa chez le malade le plus grand calme à l'aspect de tous, excepté une seule ; c'était sa belle-mère. A peine a-t-elle paru, qu'une pâleur mortelle le saisit, la sueur l'inonde, il tremble, le cœur lui bondit dans la poitrine. Le médecin vit bien que c'étaient là tous les signes de l'amour. »

Depuis plus de vingt ans, Ingres avait été frappé de ce récit et des ressources qu'il pouvait offrir à la peinture. Pendant vingt ans et plus, il en rumina le projet. Il le conçut d'abord simplement, avec trois personnages. Stratonice n'était séparée du malade que par la longueur de sa couche; elle appuyait même légèrement sa main sur une colonne du lit, comme on le voit dans une première pensée dessinée au crayon; mais les deux principaux acteurs du drame se trouvaient ainsi plus rapprochés qu'il ne convenait, et le peintre, voulant laisser voir que Stratonice avait deviné où tout au moins soupçonné l'amour d'Antiochus, comprit qu'il devait dès lors ménager un peu plus de distance entre la belle-mère et le beau-fils. Toutefois une difficulté sérieuse se présentait. Éloigner la femme aimée du jeune homme amoureux, c'était nuire à la concentration de l'intérêt et, pour ainsi dire, diviser le tableau en deux. Ingres s'est résigné à cet inconvénient de son sujet; mais avec quel art et quelle grâce il l'a racheté! Comme il a su ressaisir l'unité du tableau par le clair-obscur, en faisant tomber la pleine lumière sur la figure de Stratonice, pour laisser dans la demi-teinte le drame qui s'agite, mystérieusement et sans bruit, entre le malade, arrivé au paroxysme de la passion, le père atterré par la douleur et le médecin soudainement éclairé, qui, d'une main, s'impose silence à lui-même,

tandis que l'autre main, restée sur la poitrine d'Antiochus, compte encore les battements de son cœur!

Stratonice vient d'entrer dans la chambre, où est couché le jeune prince. Elle est belle comme une Vénus de Praxitèle, qui, pénétrée par la chaleur de la vie, serait descendue de son piédestal; elle est troublée et ravie, embarrassée et secrètement triomphante. Par un instinct de pudeur naturelle et aussi par un mouvement involontaire de coquetterie, elle détourne un peu sa tête baissée, et, fermant son corps dans sa draperie, elle demeure, pour un instant, immobile, gardant une attitude remplie de grâce, d'hésitation et de volupté. En l'apercevant, le malade cache sa tête dans l'oreiller, et de son bras droit, dont le coude est violemment relevé, il dérobe son visage au médecin qui l'observe. Mais ce mouvement l'a trahi, et le médecin, Erasistrate, a deviné le secret d'une maladie qui avait mis en défaut toute sa science. Séleucus, agenouillé auprès du lit, s'abandonne au désespoir. Il ne sait rien encore de ce qui se passe dans l'esprit de sa femme et dans le cœur de son fils.

Le luxe de cette royale demeure ajoute encore à l'intérêt du tableau en nous transportant au milieu d'un intérieur asiatique, en nous montrant, avec une vraisemblance puisée dans l'érudition, la vie intime d'un successeur d'Alexandre; et pas un détail inutile, rien de trop[1]. On a essayé de la lyre pour distraire la mélancolie d'Antiochus, mais les sons de l'instrument poétique n'ont fait qu'irriter son amour. La statue d'Alexandre, posée sur un cippe, indique le palais d'un héros macédonien; le bouclier et la lance sont une allusion aux victoires de Séleucus. Pas une figure non plus n'est inutile. Ici, c'est un compagnon d'Antiochus qui pleure son ami mourant; là, c'est une nourrice désolée; plus loin, c'est une suivante qui brûle des parfums. Enfin, dans un coin obscur, on aperçoit une jeune femme qui, sur le point de refermer la porte ouverte à Stratonice, retient encore les deux battants pour glisser

1. L'architecture et le fond de la *Stratonice* ont été peints, sous les yeux d'Ingres par M. Victor Baltard, aujourd'hui architecte en chef de la ville de Paris et membre de l'Institut.

un regard curieux, comme si elle eût deviné le nœud de l'intrigue. De cette manière, le sujet n'est plus tragique; l'action reste dans le tableau ce qu'elle est dans Lucien et dans Plutarque, un simple drame, un drame mêlé de larmes et de sourires, comme il s'en passe tous les jours dans la vie.

Que dire de ces draperies si fines, d'une tournure si expressive et si noble, de ces draperies dont le pli est d'un choix si pur et d'un goût exquis? Que dire de ce beau fond de palais, si riche, si précieux, de ces belles colonnes ioniques et polychromes qui portent le baldaquin du lit, et de celles qui soutiennent la toiture de cette chambre, éclairée par en haut comme un temple hypèthre? Comment, enfin, ne pas admirer, dans ce grand petit tableau, une exécution qui réunit la limpidité de la fresque à tous les charmes de la peinture à l'huile, une exécution qui est émue et contenue, qui est tantôt nourrie comme le serait un Corrége, tantôt légère comme la décoration d'un vase grec? Appliquée aux figures, surtout à celle de Stratonice, cette manière de peindre est d'une délicatesse qui purifie la volupté et qui prête de la chasteté à l'expression de l'amour. C'est ici que l'on peut dire ce qui a été si bien dit naguère par M. Beulé dans son éloge académique d'Ingres: « La perfection devient une pudeur. »

Celui qui admire une œuvre d'art n'imagine guère, s il n'est pas artiste lui-même, les grandes et petites tribulations par lesquelles a passé l'auteur avant d'arriver à la formule dernière de sa pensée. Il y a dans la *Stratonice* tel geste qui a été vingt fois repris, corrigé, surchargé, jusqu'à ce que, sans être violent et outré, il fût d'une vérité frappante, énergique et mémorable. Le bras droit de l'*Antiochus*, par exemple, a pris successivement toutes les variantes de la position qu'il a aujourd'hui, et il a parcouru tout un demi-cercle de repentirs, parce que le peintre avait voulu que ce bras plié et levé exprimât la crainte qu'avait le jeune homme, qu'on ne découvrît son émotion, et fît le geste qui, au lieu de cacher l'amour d'Antiochus, devait précisément le trahir. L'autre bras, perdu dans la mollesse des coussins, et dont la main seule est visible, a été dessiné de bien des manières avant que l'artiste s'aperçût

« qu'il n'en fallait pas, » comme il disait lui-même aux pensionnaires de Rome. La draperie de Séleucus, dont la teinte rouge cornaline est contiguë à la teinte orange de la couverture et forme un accord par analogie, cette draperie, dis-je, a été longtemps cherchée et obstinément recherchée dans ses plis, parce qu'il fallait la faire contraster, au moyen de cassures plus fermes et plus rares, avec la draperie du lit, qui devait être froissée par les agitations du malade. Que de fois la nature a été consultée! soit qu'un élève d'Ingres, l'un des Balze ou l'un des Flandrin, se mettant à genoux, Ingres lui jetât sur le dos la draperie pour saisir en flagrant bonheur quelques beaux plis, soit que le maître lui-même, courant éperdu et déshabillé à travers la chambre, et jouant en pensée le rôle de Séleucus, vînt se précipiter haletant sur un matelas pour fournir à ses élèves le motif de cette draperie, qu'il voulait naturelle autant que noble, expressive autant que belle. Et quelle bonne foi naïve dans cet homme petit, obèse et ramassé, qui, sans craindre le comique de son action, sans même le soupçonner, se pénétrait des passions qu'il avait à peindre, au point de mimer le désespoir d'un héros antique, et frisait le ridicule pour atteindre, s'il était possible, à la suprême beauté!

La *Stratonice,* terminée en 1839 et destinée au duc d'Orléans, à qui elle fut remise par M. Gatteaux, fut envoyée à M. Marcotte, qui reçut de son ami la recommandation expresse de ne montrer provisoirement le tableau à personne. Aussi Ingres lui écrit-il au mois d'août 1840: « Vous avez dû souffrir de celer à Calamatta la *Stratonice*. Mais je reconnais là votre loyal caractère; oui, c'est un bon et estimable ami, Calamatta, et vous ne sauriez croire combien je suis heureux de voir à quel point il a votre estime. »

XLV.

Les artistes, aujourd'hui, ne font guère attention au cadre de leurs tableaux. La toile finie, on commande une bordure au doreur,

lequel a par devers lui deux ou trois modèles d'encadrements à la mode, qui lui servent de passe-partout. Que le tableau soit brillant ou sombre, qu'il représente un paysage à grand ciel ou une composition toute remplie de figures serrées, on y applique indifféremment un cadre profond ou un profil rabattu, un double rang de perles ou une cannelure. Rien n'est plus commun que de voir au Salon des peintures encadrées à contre-sens. Tantôt elles sont écrasées par l'éclat indiscret d'un cadre cannelé dont les listels scintillants éblouissent l'œil, tantôt elles restent aplaties, faute d'une bande noire, par exemple, qui épicerait le spectacle, et, en le contrariant, le rehausserait.

Ingres était plus attentif à ces détails, et il ne les trouvait pas au-dessous de lui, comme font nos peintres du jour. En adressant à M. Marcotte son *Odalisque à l'esclave*, il lui écrivait : « Vous ferez faire, je vous prie, un assez beau cadre, bien large et aussi *baroque* que possible, car c'est du turc, c'est-à-dire tout ce que vous trouverez d'ornements qui se rapprochent du style de ce pays. » Et un mois après, il revient à la charge : « Comme je vous l'ai recommandé, je voudrais un cadre excessivement large (raisonnable cependant), et à ce propos je désirerais en refaire un autre pour la *Stratonice;* et pour une bonne fois que je m'explique encore : très-large, pas très-profond et les ornements fins et tous grecs. A l'*Odalisque*, qui est un sujet gracieux et un peu étranger, des ornements que l'on appelle, je ne sais comment, gothiques modernes, me semblent convenir, excepté cependant les clinquants et les velours dans le fond : vous voyez que je suis au courant.

« *P. S.* Mais, en y réfléchissant, c'est moi qui ferai à mon retour le cadre de la *Stratonice*, dont le succès m'étonne autant qu'il me rend heureux[1]. »

L'auteur, en effet, dessina son cadre, et M. Gatteaux en possède le dessin.

1. Lettre à M. Marcotte, datée de Rome, 19 septembre 1840.

XLVI.

Pendant son directorat, Ingres travailla peu à Rome; encore se fit-il aider beaucoup non-seulement par quelques-uns des pensionnaires, Papety notamment, mais aussi par ses élèves Raymond et Paul Balze. Les soins de l'administration lui prenaient une bonne partie de son temps. La villa Médicis ayant besoin de réparations, il passa plusieurs mois parmi les ouvriers, concurremment avec l'architecte de la maison. L'École des Beaux-Arts de Paris ayant reçu du ministre une allocation considérable pour faire mouler à Rome les plus beaux marbres, Ingres surveilla de près l'emploi de ces fonds, et il expédia plus de trois cents pièces moulées sur l'antique, sans compter qu'il fit exécuter sous ses yeux par Paul Flandrin, les frères Balze, Comairas[1] et autres, les copies des Loges de Raphaël, qui ornent maintenant les loges de l'École des Beaux-Arts à Paris, et les copies des Chambres du Vatican, qui se trouvent aujourd'hui au Panthéon. A ce sujet nous transcrivons une lettre curieuse adressée par Ingres à M. Duban et datée du 8 octobre 1839 :

« Par prédilection pour toutes nos belles copies de grands maîtres, je me suis avisé, moi aussi, de rêver un projet pour les rassembler toutes, et voici, au reste, ce qui m'en a fait naître l'idée. Avant de quitter Paris, M. Thiers m'ayant demandé un rapport particulier aux copies des Loges de Raphaël que je fais exécuter présentement, je crus devoir penser aussi à leur destination à Paris, et je lui indiquai notre église des Petits-Augustins comme le lieu le plus convenable sous tous les rapports, non-seulement pour y placer au fond du sanctuaire le *Jugement dernier* de Michel-Ange, mais encore les Loges de Raphaël, en frise au-dessus des grands tableaux-copies des sept Actes des Apôtres, du même maître.

1. Comairas fut un de ceux qui copièrent les Loges.

« Depuis, et comme on dit que l'appétit vient en mangeant, il me vint la pensée de donner encore plus de développement à cette idée, en couronnant la décoration des bas côtés par les Sibylles de Michel-Ange, et enfin de consacrer ce lieu comme *Chapelle du palais des Beaux-Arts*, par la copie exacte de la tribune des chanteurs de la chapelle Sixtine [1], et réunir là, par ce moyen, l'art de la musique, en mettant cet art divin en compagnie de ses divines sœurs, dont votre palais est le temple.

« Cependant je n'aurais jamais osé vous montrer ce petit travail, parce qu'il n'est point de notre compétence, si M. Thiers, qui l'a vu, n'avait insisté pour que je le lui remisse, voulant absolument vous le montrer et en causer avec vous.

« Je jouis, mon cher Monsieur Duban, de tous vos succès, de votre belle position, que votre seul talent vous a méritée; je m'en réjouis avec le plus grand cœur. »

XLVII.

Dans le temps où il écrivait ce qu'on vient de lire, Ingres reçut de M. le duc de Luynes une proposition qui le jeta dans le ravissement. Il s'agissait de peintures décoratives à exécuter au château de Dampierre, dans une galerie que M. Duban devait reconstruire, et qui devait être ornée avec la dernière magnificence. Deux grandes places, les places d'honneur, étaient réservées à Ingres, et M. de Luynes les lui offrait avec la déférence la plus flatteuse et la plus haute politesse. Le prix de ce grand travail était fixé à soixante-dix mille francs pour les deux tableaux, dont les sujets n'étaient pas encore déterminés. Pour le cas où le maître les voudrait peindre à Dampierre, l'hospitalité du château lui était noblement offerte. Tout le monde y serait à ses ordres en respectant sa liberté.

1. M. Gatteaux possède le dessin que M. Ingres fit faire de cette tribune des chanteurs.

Ce fut vers le commencement de septembre 1839 que les propositions de M. le duc de Luynes parvinrent à Rome à Ingres, qui en fut enchanté, et qui en fit part immédiatement à ses amis et élèves, Paul et Raymond Balze et Henri Lehmann. Les Flandrin et Ambroise Thomas avaient déjà fini leur pension et quitté Rome. Henri Lehmann se souvient d'avoir lu la lettre de M. de Luynes. Le duc y parlait de la pensée qu'il avait conçue de faire exécuter dans le château de Dampierre deux peintures représentant des sujets historiques ou autres, de nature à contenir, pour les futurs habitants du château, un encouragement ou un reproche. Ce que je désire, disait la lettre, « c'est que mes descendants, en passant devant vos peintures, puissent lever la tête avec orgueil ou la baisser avec confusion. » Après réflexion, le peintre, préoccupé avant tout de son art, choisit pour sujets l'Age d'or et l'Age de fer.

Le 19 septembre, Ingres en écrivit à M. Duban :

« Mon cher Monsieur Duban,

« M. le duc m'a fait l'honneur d'une lettre si belle, si honorable pour moi, que je la montre à tout le monde. Enfin, je suis à Dampierre le magnifique avec vous, mon cher Monsieur, avec l'admirable esprit de votre talent et tout ce que votre caractère a pour moi de bienveillant et de si aimable. Seulement, vous me voyez trop haut et trop en beau; comme M. le duc.

« J'entre donc en matière touchant votre galerie.

« 1° Quant à la dimension de hauteur des tableaux et celles à partir du sol comme soubassement, je me suis décidé pour les deux exemples de ce calque, d'après les Stances de Raphaël au Vatican. L'un ou l'autre, si d'ailleurs votre choix les approuvait, me serait égal. Le cintre me tenterait; mais je le laisse entièrement à votre choix; je ne voudrais rien imposer.

« 2° Un point sur lequel j'insisterais serait l'indispensabilité *de peindre ces tableaux sur place* [1]. Les raisons sont toutes pal-

1. Tous les mots imprimés en italique dans cette lettre comme dans toutes celles d'Ingres, que nous avons citées, sont soulignés dans les originaux. En général nous

pables et en faveur d'une bonne exécution. La première serait de peindre monumentalement le tableau *pour sa véritable destination*.

« 3° Quel genre de peinture emploierons-nous? Il est parlé de *toiles;* je vous avoue que lorsque je vois même ces chefs-d'œuvre peints à l'huile, et noircis et jaunis avec le temps, cela est effrayant. Le *bois?* mais les planches se déjettent... Voici d'autres matières employées : la fresque, ou bien l'huile sur le mur, sur une espèce de stuc, comme cela s'est pratiqué à Fontainebleau. Cette dernière manière me conviendrait assez : c'est à vous de décider, Messieurs.

« 4° La lumière, hélas! presque toujours ennemie des œuvres d'art, lorsque le soleil les frappe. Il en faut, mais pas trop. Du reste, l'expérience vous donnera les moyens de tout concilier. Je me trouve doublement heureux, mon cher Monsieur, d'être en si bonnes mains, bien persuadé aussi que tout ce que vous faites et ferez à Dampierre sera marqué au coin d'une perfection et d'un goût que je n'ai jamais vus à ce point chez aucun autre. Et je n'ai pas encore vu cette belle École des Beaux-Arts, dont tout le monde dit merveille! Je vous prie d'exprimer à M. le duc l'attachement que m'inspire sa noble et aimable personne. »

Voilà donc des relations commencées sous les plus heureux auspices. Quoi de plus enviable pour Ingres qu'une telle occasion de faire voir toutes les ressources de son talent et le meilleur de son style, sans être gêné par le costume ou par des données historiques, sans avoir à mettre en scène d'autres personnages que des figures nues, des héros ou des dieux? Et quel avantage inappréciable que d'avoir pour théâtre de ses peintures la magnifique galerie que M. Duban allait construire tout exprès, ou du moins renouveler de fond en comble, avec ce goût élevé, pur et délicat que l'on admirait, et avec cette discrétion dans la richesse, qui était pour Ingres la qualité la plus désirable de l'encadrement qu'on pro-

avons conservé aussi l'orthographe d'Ingres, qui la savait peu, comme tous les personnages de son temps, et auquel il arrivait souvent de mal écrire le nom même de ses meilleurs amis.

mettait à ses pensées ! Comme il inclinait à la fresque en mémoire des grands maîtres et aussi parce qu'elle est propice à faire valoir le dessin, il redoutait l'opulence que le propriétaire du château voulait déployer dans la galerie, et il exprimait ses craintes à M. Duban dans une lettre datée de Rome, le 25 janvier 1840, et conçue en ces termes :

« ..... Je vous remercie de toutes vos précautions pour un genre de peinture qui n'est ny bien connu en France, ny bien naturalisé. Je suis enchanté que M. le duc l'aye adoptée en cette occasion, car elle a toujours été chérie et employée par les plus grands peintres, comme celle qui inspire le plus et à qui son exécution plus facile permet d'enfanter de plus grandes choses ; et c'est tout dire, elle est *monumentale.*

« Voilà donc une chose arrêtée ; mais s'il m'est permis d'exprimer toute ma pensée, que je vous offre toujours, sauf meilleur avis, et comptant sur votre excellent esprit, mon cher Monsieur, je ne sais si la décoration riche de marbres que vous destinez à accompagner nos tableaux à fresque et orner cette belle salle, ne sera pas trop riche et ne fera pas du tort à cette simple et austère peinture à l'eau. Il me semble avoir toujours vu *la fresque accompagnée de la fresque.* L'emploi le plus grand de ce genre se trouve dans la chapelle Sixtine, les Stances de Raphaël, la Farnésine et autres lieux, tous décorés par elle seule, par les plus beaux ornements arabesques et petits tableaux d'architecture, le tout souvent, ou, pour mieux dire, toujours, rehaussé des plus belles couleurs et d'or. Je craindrais donc quelque chose de trop terne pour la fresque à côté de ces richesses de marbre, qui réclament plutôt la vigueur et l'extrême fini (vigueur comme manipulation) *de la peinture à l'huile.*

« Voilà mon objection. Rien à changer, du reste, à la belle décoration de votre salle, que je trouve superbe. Ces belles consoles qui soutiennent cette tribune, et les belles portes, tout cela à l'exemple de la belle chapelle Sixtine, peut très-bien rester et faire divinement ; mais ces riches colonnes, l'entourage et le soubasse-

ment des tableaux en marbre, j'en doute, par les raisons que je viens d'exprimer... Vous voyez qu'il n'y a en ceci que le genre spécial matériel de la fresque qui pourrait me suggérer ces remarques, et que cela ne touche en rien le beau travail que vous projetez et qui me fait battre le cœur de plaisir.

« Dans le cas où l'encadrement sera de marbre, un marbre *gris clair veiné* me paraîtra toujours bien faire, puisque vous avez la bonté de me consulter, et je ne trouve qu'à louer dans la hauteur et proportion de la peinture et du soubassement. Tout m'y paroît parfaitement convenable, et je désire en partager l'honneur avec vous, le seul certainement fait pour reproduire avec votre particulier génie ces *beaux temps*, dont nous sommes, de concert avec M. le duc de Luynes, les plus vifs admirateurs... »

Cette lettre, communiquée à M. de Luynes, qui de son côté avait reçu sans doute de M. Ingres des réponses dans le même sens, dérangea un peu les projets que le duc avait formés avec les conseils de M. Duban. Si le maître persistait à faire de la peinture murale, il ne fallait rien moins que reprendre en sous-œuvre les murs de la galerie pour les rebâtir en matériaux choisis, qui pussent garantir au peintre l'éternité relative d'une architecture digne de son œuvre. Le duc de Luynes s'en explique en ces termes à M. Duban dans une lettre sans date, mais qui doit être de la fin de l'année 1839 ou du commencement de 1840 :

« Comme vous me le mandiez, la réponse de M. Ingres dérange un peu nos projets, et voici les réflexions qu'elle me suggère ; je vous les soumets : La pensée de M. Ingres de peindre des tableaux sur place, afin que l'exécution en soit plus monumentale et plus conforme à leur véritable destination, est tellement juste à mes yeux, que je l'accepte comme sans réplique. Restent les moyens d'exécution.

« M. Ingres propose la peinture sur bois avec hésitation, et il a raison ; elle a trop d'inconvénients et aucun avantage : le jeu des planches assemblées, les vers..., enfin tous les inconvénients de

la peinture sur toile sans les ressources de rentoilage et de restauration.

« Il parle aussi de peinture sur stuc et sur le mur. Ici commencent, je crois, les grandes difficultés. Je me rappelle que, selon votre opinion, cette peinture murale était impraticable à cause de l'état de la construction, de la nature des pierres, des tassements possibles et de mille autres raisons, qui m'ont semblé très-puissantes. Dans le même système, M. Ingres parle de la peinture à fresque, et je pense que si l'on pouvait surmonter, pour la partie matérielle, les difficultés dont je viens de parler, la fresque, entre tous les autres moyens, serait celui qui nous garantirait le plus prompt résultat de la part de M. Ingres. Elle aurait bien des inconvénients très-graves : d'abord elle affaiblirait le coloris, déjà si gris, du maître; elle se subordonnerait nécessairement le système de décoration de la salle et le tiendrait dans un effet peut-être trop modeste pour bien faire.

« En résumé, l'idée de peindre sur place me paraît excellente, quoique M. Ingres, avec son genre de talent, en ait peut-être moins besoin que personne. J'invoque vos conseils pour savoir si la peinture murale est possible; si elle ne l'est pas, il faudrait nécessairement ramener M. Ingres à la peinture sur toile, qui certes est moins monumentale que celle sur mur. Dans mon opinion, cette dernière est la seule qui puisse accomplir l'œuvre, s'identifier au lieu, en devenir inséparable et satisfaire en même temps l'artiste.

« Ce serait d'ailleurs, dans un édifice privé, une chose toute nouvelle pour notre siècle et qui n'aurait jamais d'imitateurs. Ce serait un moyen d'éterniser la mémoire de nos travaux, même quand le château passerait en d'autres mains que celles de ma famille, et, malgré tous les défauts de la fresque, malgré les inconvénients que je vous ai signalés, soit de la part du maître, soit pour la décoration de la salle, si c'était possible, je n'hésiterais pas à accepter la fresque.

« Tout cela, Monsieur, se recommande à vos sages réflexions. Ce sujet vous aura beaucoup occupé. Veuillez bien me faire part de

vos nouvelles lumières ; j'en userai avec empressement, désirant me fixer à ce qu'il y a de plus raisonné et de plus avantageux. Je ne parle pas de la forme des tableaux. Le cintre peut bien faire ; la forme rectangulaire aussi. Agréez, je vous prie, Monsieur, l'assurance de mes sentiments les plus distingués. »

Quoi qu'en dise M. de Luynes dans la lettre que nous venons de citer, ce fut une idée malheureuse que celle de peindre sur mur l'*Age d'or* et l'*Age de fer*, et si Ingres avait eu le loisir de conduire son ouvrage dans la liberté du chez-soi, sans changer d'intérieur, sans avoir à confronter sa vie modeste avec une existence seigneuriale, nul doute qu'il n'eût mené à bien ces deux peintures, qui eussent été, dans notre époque, la plus haute expression du style. Mais le sort, nous le verrons, en décida autrement.

XLVIII.

Ingres partit de Rome à la fin d'avril 1841, et il arriva au commencement de mai à Paris. Il y trouva sa réputation grandie et l'ensemble de l'école disposé à le reconnaître pour chef. Le duc d'Orléans avait exposé la *Stratonice* dans un salon du pavillon Marsan, aux Tuileries, et beaucoup de personnes avaient été admises à la voir : nous fûmes du nombre, mais parmi les derniers. L'impression profonde que nous fit cette exquise peinture est encore présente à nos souvenirs. Nous étions seul avec le gardien qui nous avait introduit. Le salon, désert et fermé, ne recevait de jour que par une fenêtre donnant sur le jardin. Au milieu du silence qui régnait dans cette demeure d'un roi moderne, il nous fut plus facile de goûter la restitution d'un palais asiatique habité par un successeur d'Alexandre, et de recevoir ainsi une révélation des choses antiques et des mœurs païennes. Ce fut la première fois que l'idée de style s'offrit clairement à notre pensée. Les lois de l'art, du grand art, nous étaient alors inconnues, et,

dans la naïveté de notre ignorance, nous n'en étions que plus enclin à l'admiration et plus charmé.

Un banquet offert à l'auteur de la *Stratonice* par tous les peintres et les sculpteurs, depuis les membres de l'Institut jusqu'aux plus humbles débutants, inaugura le nouveau séjour de l'artiste à Paris. Louis-Philippe voulut à son tour rendre hommage au plus illustre représentant de l'art contemporain. Il conduisit Ingres à Versailles et lui fit les honneurs des galeries et des appartements sans fin, où il venait de rassembler tant de monuments dédiés à toutes les gloires de la France. Le soir, ayant ramené Ingres au palais de Neuilly, le roi le retint à dîner et lui donna un concert où il eut la délicatesse de ne faire jouer que les morceaux de Haydn, de Glück, de Mozart, que le peintre préférait. A partir de ce moment, ce fut dans la noblesse d'alors, je veux dire dans la haute bourgeoisie, un véritable engouement pour M. Ingres et une émulation de lui plaire. De toutes parts on lui faisait fête, on lui demandait un dessin, un portrait, un croquis; on l'invitait pour le voir et aussi pour le montrer; on lui prenait son temps: il était devenu l'esclave de sa propre gloire.

« Tu connais Paris, écrivait Ingres à son ami Gilibert [1], eh bien! il m'est tombé dessus; j'en suis accablé! Lorsque je crois pouvoir gagner les bords du gouffre, je m'y vois replongé de plus belle. Toutes mes heures, tous mes moments sont comptés et toutes mes soirées précédées de dîners retenus d'avance. Enfin, tous les honneurs et tous les ennuis d'une position digne d'envie, certes, et qui au fond ne me rend pas heureux.

« Je ne veux pas être ingrat, mais ce n'est pas là la vie que j'aime et qui me convient. Celle que j'aime n'est pas ainsi faite; elle est toute dans le calme et les douceurs du foyer, avec des amis choisis et mon atelier. Là, je suis roi et j'oublie qu'il est des ennuis et des chagrins. Là, je suis heureux avec les difficultés à vaincre de mon bel art. Quelquefois, couronné de ma propre ap-

1. Lettre datée du 2 octobre 1841.

probation, je suis heureux surtout quand je revois longtemps après, dans le monde où je les ai lancés, ces enfants qui m'ont coûté tant de soins et de sollicitudes tendres et courageuses.

« J'aime à me claquemurer dans mon atelier avec la nature, les modèles les plus beaux, qui me révèlent les beautés classiques des Phidias et des Raphaël et m'assurent, dans mes croyances, doctrine et foi. Auprès de ces divinités, je ne me reconnais d'autre mérite que celui de l'imitation : oui, je sens que leur grâce est descendue jusqu'à moi, et je me prosterne.

« J'ai mis la main à un dessin colorié de notre Homère, et tous ceux qui l'ont vu en disent merveilles; M. de Forbin, à la tête, en a parlé et en parle dans tous les salons. *Ton* Racine y est et occupe une belle place et *sur la même ligne* que Corneille, mais *à mon corps défendant.* Sache que je suis tout à fait dans l'antiquité et que toute comparaison de l'antique au moderne me paraît un blasphème. Plus Racine est Racine, plus il est coupable à mes yeux. Quant à ton autre blasphémateur et indigne Voltaire, en matière de goût et de haute poésie, je le laisse se battre avec Racine, et peu m'importe.

« Mon saint est déjà admiré du petit nombre des bons esprits qui l'ont vu. Ce succès précurseur ne me rend que plus exigeant pour moi-même. Il est très-avancé d'ensemble; rien de fini, mais *tout est trouvé;* je n'ai plus que l'exécution de plaisir[1]. »

Ici se place une circonstance intéressante de la vie que nous avons entrepris de raconter.

La tête de Cherubini avait été peinte à Paris, mais le peintre méditait d'agrandir le portrait, d'y mettre les mains et d'y ajouter

1. Nous ne savons de quel saint il peut être ici question. Depuis le *saint Symphorien* qui fut terminé en 1834, Ingres ne fit aucun tableau de sainteté, si ce n'est le *Jésus au milieu des docteurs,* les cartons pour les vitraux des chapelles de Dreux et de Saint-Ferdinand, et un tableau représentant la bienheureuse Germaine de Pibrac, qui lui avait été commandé pour une église de Montauban. Dans les copies des lettres à M. Gilibert, qui nous ont été confiées par M. Cambon, après les mots « mon saint », on lit entre parenthèses (Symphorien) mais ce doit être une erreur.

la figure de la Muse qui s'y trouve aujourd'hui. Pour cette figure, il fit à Rome un dessin, d'abord d'après Mme Desgoffe, ensuite d'après Mlle de Rayneval, sœur du premier secrétaire de l'ambassade française (depuis ambassadeur à Rome), et Henri Lehmann en ébaucha la peinture dans une répétition du portrait de Cherubini sur une toile agrandie tout exprès. Les mains de Cherubini, en l'absence du modèle, furent peintes par Lehmann d'après celle de Gounod, alors pensionnaire de l'Académie de France à Rome, dans cette même répétition du portrait appartenant à la famille, celui dont Mme Duret, petite-fille de Cherubini, possède une fort bonne copie peinte par elle-même. Ingres fut si content de ces mains qu'il les fit copier dans le tableau original. Les choses en étaient là quand Ingres revenu à Paris, voulut décidément transformer en apothéose le portrait du grand artiste pour lequel il professait une admiration passionnée. Un jour, ayant rencontré Cherubini à l'Institut, il lui redemanda ce portrait pour y faire, disait-il, une légère retouche. Cherubini ne se fit pas prier, et il envoya le portrait le lendemain. Une fois en possession de la toile, plutôt que de recommencer sur de nouveaux frais, Ingres fit agrandir le châssis en haut et sur les côtés, afin de pouvoir ajouter dans le fond la figure idéale de la Muse étendant sa main protectrice sur le génie du compositeur. Un autre eût pris la peine de raccorder les deux figures, dont la première est d'une vérité saisissante, au moyen de quelques touches de nature à idéaliser aussi le portrait; mais Ingres, à qui l'imprévu des contrastes ne déplaisait point, affecta au contraire de laisser à la tête de Cherubini toute la réalité qu'il y avait mise, afin d'opposer avec plus d'énergie l'apparition symbolique de la muse à la figure vivante du musicien.

La peinture achevée, Ingres prit soin de la placer dans un jour favorable et mystérieux, et il invita Cherubini à la venir voir; mais il ne voulut pas être présent à la scène d'étonnement et aux élans de reconnaissance qu'il prévoyait. Ce fut Mme Ingres qui attendit seule le poëte pour être témoin de sa surprise et de son ravissement. Assis devant le tableau de son apothéose, Cherubini le contempla longtemps avec une tranquillité désespérante et en gar-

dant un silence dont Mme Ingres fut accablée. J'imagine pourtant que cet homme en apparence impassible et immobile comme son image était ému intérieurement, et qu'il prêtait l'oreille à quelque secrète inspiration... Il se leva enfin, murmura quelques mots de politesse et se retira.

Le peintre qui épiait ce moment accourt après la sortie de Cherubini et demande à sa femme quel a été l'effet produit par le coup de théâtre qu'ils avaient ménagé. — Rien! dit Mme Ingres, absolument rien! aucune marque de surprise ni de joie, aucune trace d'émotion! — Ingres était atterré. Il ne comprenait rien à cette insensibilité d'un homme de génie en présence de son effigie divinisée.
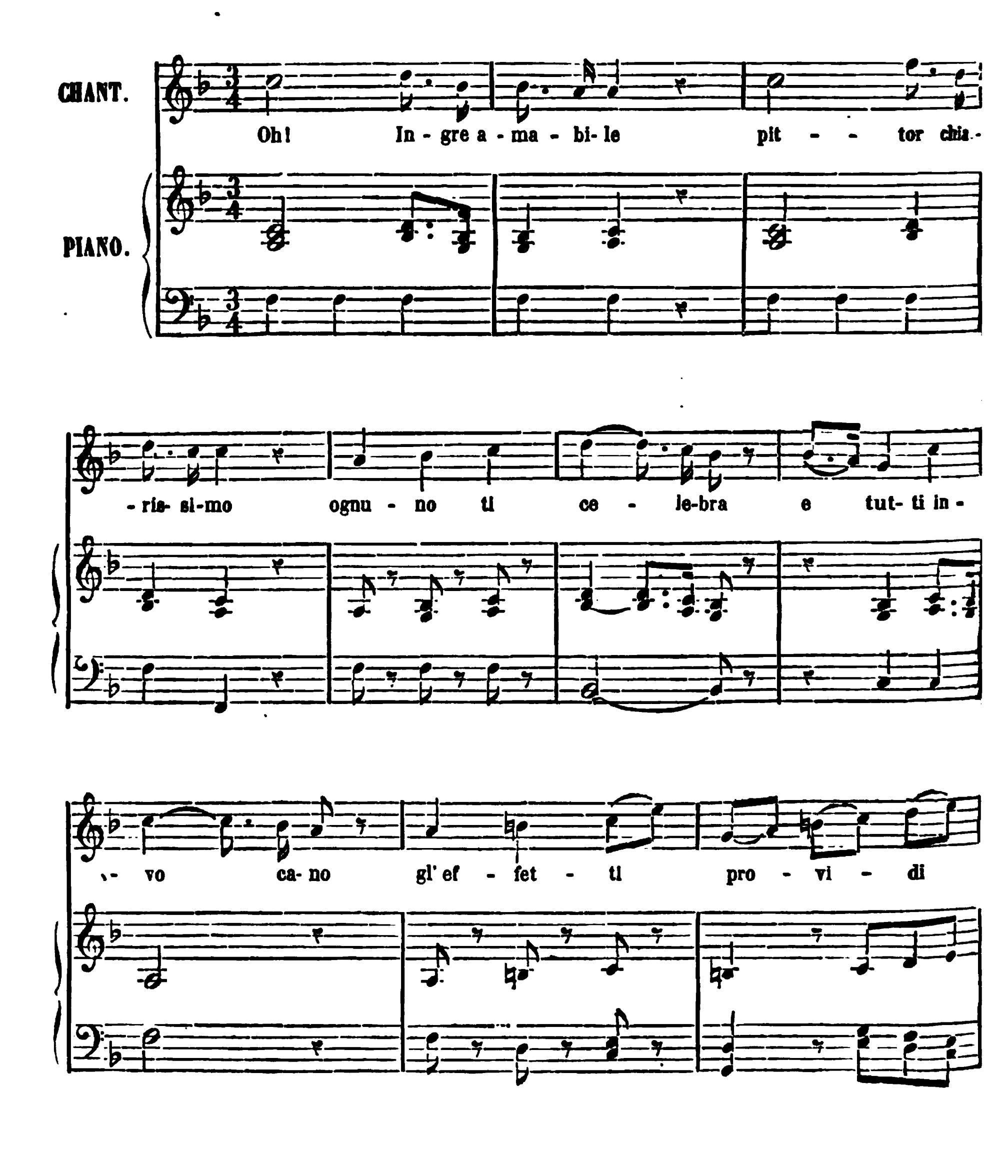
A quelques jours de là, Cherubini, étant venu rendre visite à Ingres, fut reçu à son tour froidement, et c'est à peine si l'on fit attention à un rouleau de papier qu'il remit pourtant d'un air solennel, et qui était une pièce de musique de sa composition, un canon écrit à la gloire d'Ingres. Après avoir jeté un coup d'œil sur le papier, le peintre le confia à Mme Hittorff et à son illustre collègue et ami, Auguste Couder, qui en déchiffrèrent les parties et en trouvèrent la musique majestueuse et d'une rare beauté. Il fut convenu entre M. Couder et Mme Hittorff qu'on ferait à Ingres la surprise de lui chanter ce canon, un soir, chez cette dame, qui donna tout exprès un grand dîner. C'était le 15 mars 1842. Ingres se fit attendre; il arriva triste et sombre. « Qu'avez-vous, mon ami? lui dit Couder. — Je suis désolé, répondit Ingres: Cherubini est mort ce matin. » En apprenant cette nouvelle, les convives renoncèrent tacitement au complot formé par eux d'exécuter à l'improviste le canon qu'ils avaient appris et répété. Après le dîner, pourtant, on se ravisa, et tandis que Ingres paraissait absorbé dans ses pensées, on le réveilla tout à coup par les belles phrases de la musique composée en son honneur. Il fondit en larmes.
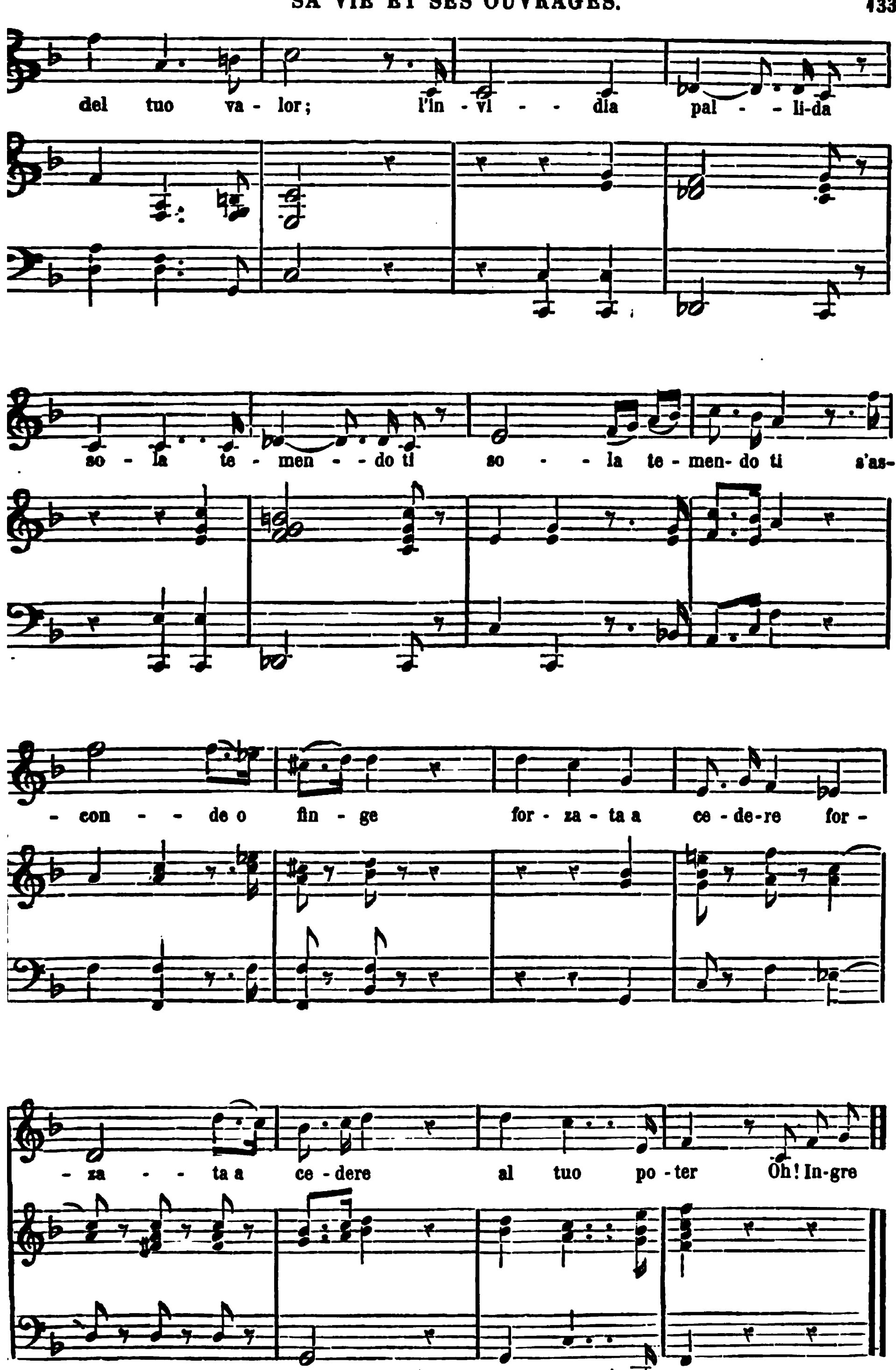
Ce canon inédit, nous avons eu la pensée de le faire graver sur le manuscrit que M. Auguste Couder a eu l'obligeance de nous prêter. Nos lecteurs en jugeront.

CANON

COMPOSÉ PAR CHERUBINI

EN L'HONNEUR D'INGRES





Procédés TANTENSTEIN.

XLIX.

A l'époque où il acheva le tableau de *Cherubini et la Muse*, Ingres venait de faire le portrait du duc d'Orléans que tous les amateurs connaissent par la savante gravure de Calamatta. On a beaucoup vanté ce portrait, et il est remarquable, en effet, par une certaine façon magistrale de voir et de peindre. Le modèle est représenté debout jusqu'aux genoux, en petit uniforme de lieutenant général, dans ce même Salon où il avait exposé la *Stratonice*. Son attitude est celle d'un prince qui reçoit une visite officielle. J'ai vu souvent la peinture chez mon maître Calamatta pendant qu'il en gravait la planche, et j'ai toujours trouvé dans le ton des chairs quelque chose de lourd. La fraîcheur de la jeunesse et la lumière n'y sont point. L'exécution, du reste, est souple et leste, légère et sûre, particulièrement dans les accessoires, qui sont rendus à ravir. Aucun réaliste ne ferait mieux toucher au doigt les passementeries de l'uniforme, l'émail de l'épée, les gants d'ordonnance, l'or vert des épaulettes, l'or rouge des galons; mais cela même contraste avec le peu de vie que présentent les carnations dans cette figure de jeune homme, dont le bras semble coupé au deltoïde. J'en demande pardon aux admirateurs du peintre; il était plus spirituel, et il donnait une idée plus vraie du modèle, le petit portrait du duc d'Orléans, dessiné par Eugène Lamy, portrait qui le représente en pied et en profil, et qui a été gravé par Henriquel. Le style est quelquefois un vêtement incommode, surtout quand il s'agit de certaines figures élégantes et contemporaines auxquelles suffirait l'esprit d'un Paul Delaroche ou la distinction d'un Gérard.

Bien qu'il eût la bouche épaisse, la lèvre lourde, et que ce trait lui donnât quelque chose de la physionomie des anciens Bourbons, le duc d'Orléans était un cavalier plein d'aisance et de grâce dans les manières, prompt à tous les exercices du corps, sans roideur et

sans morgue. Ses allures modernes faisaient de lui un homme à la mode, un *lion*, comme on disait alors, et sa mort même fut causée par la confiance que lui inspiraient ses aptitudes gymnastiques; car voyant ses chevaux emportés, le mors aux dents, il sauta pardessus sa voiture et se brisa le crâne sur le pavé. Cette mort produisit dans Paris une commotion électrique. Ingres, qui avait reçu de lui des témoignages de déférence et de sympathie, en ressentit un violent chagrin et il l'exprima ainsi à son ami Gilibert, dans une lettre écrite en juillet 1842, quelques jours après l'événement :

« Hélas, la mort n'a que trop, cette année, exercé son horrible rapacité autour de nous ! Le meurtre de mon aimable prince a déchiré mon cœur. Cherubini l'avait précédé, Baillot, bien d'autres encore... Ce cher jeune homme, ce digne prince, espoir de la France, à jamais regrettable, si bon pour moi... Ah ! il fallait voir ce roi sur son trône, ce père en larmes, et nous tous, passant devant lui, lui apportant notre douleur. Non, Eschyle ni Shakspeare n'ont tracé une plus navrante scène.

« Sur le lieu fatal, la reine a fait ériger une chapelle à saint Ferdinand, et le roi a dit à MM. Montalivet et de Cailleux que je devais faire les cartons des vitraux, parce que le prince m'aimait et que j'avais été l'*ami de son fils*. Tu juges si j'apporterai du zèle et du sentiment à ce travail. »

L.

Le moment était venu cependant de tenir les obligations contractées avec le duc de Luynes. Ingres s'était installé au château de Dampierre, dans le pavillon de droite en entrant. Ses fenêtres donnaient sur la cour d'honneur du château, entourée de portiques sur deux côtés. Pour vivre là librement et à sa guise, il avait voulu apporter avec lui son ménage et dîner en son particulier, de façon à pouvoir retenir les amis qui viendraient lui rendre visite et auxquels il avait toujours des chambres à offrir.

Une condition expresse imposée par l'artiste avait été que la galerie resterait fermée à tout le monde, même au duc de Luynes, lequel ne verrait les peintures que lorsque le peintre les jugerait dignes d'être vues. Cette condition, transmise par M. Duban à M. de Luynes, fut consentie de bonne grâce. Ingres eut seul les clefs de la galerie.

Ce fut par l'*Age d'or* qu'il commença. Il y avait beaucoup pensé, pas autant toutefois qu'il l'aurait fallu, à cause des interruptions continuelles de son travail. Ses études préparatoires se bornaient à quelques figures isolées, à quelques groupes sans liaison encore avec un ensemble qu'il avait beaucoup de peine à imaginer. Les cahiers de croquis et de dessins qu'il a donnés à la ville de Montauban portent la trace écrite de ses hésitations et de ses recherches. Je note sur ses croquis les divers épisodes qui doivent entrer dans sa composition future.

« Jeu de la paume — jeune fille qui entre dans l'eau ; son jeune amant l'y encourage. Elle lève sa jambe. — Jeune fille qui tient un écureuil. — Cheval caressé : on lui fait manger des fruits — des arbres parmi les figures — un jeune homme qui cueille des raisins, — deux amants s'échappent, etc. »

Mais l'économie générale de sa composition, Ingres fut bien longtemps à la trouver, à en agencer les groupes, à en arrêter l'ordonnance et l'effet. Racontée par lui telle qu'il la concevait, cette composition était poétique, charmante, nombreuse et touffue. C'était un plaisir que d'entendre les descriptions anticipées qu'il en faisait, avec le feu et le mordant qu'il savait mettre dans ses discours ; mais sur la muraille on ne voyait encore que des personnages disséminés, des têtes recommencées, des lignes reprises au crayon blanc, des repentirs sans nombre. En 1843, si j'en juge par ce qu'il écrivait à son ami Gilibert, il possédait en pensée les principaux motifs de l'*Age d'or*. Que ne l'a-t-il achevé tel qu'il le décrit dans la très-intéressante lettre qu'on va lire :

« Bien! mon ami, toutes ces munificences culinaires nous sont

très-bien arrivées; ce délicieux vin blanc, digne de la sensualité d'Horace et de sa poésie, cet excellent souvenir truffé, ces belles pêches, belles comme le prisme d'un beau soleil couchant du Midi, aux couleurs d'or et de feu, d'un goût digne des dieux et de l'âge d'or où je veux les peindre à leur place.

« Nous avons *montalbanisé* en ton honneur avec Gattaux, Hittorff, Perrin, qui tous t'aiment comme on le doit. Oui, mon ami, nous sommes un peu plus matériels que toi, *sage homme,* pour parler comme Hugo. Malgré cela, il me semble que tu es assez versé dans l'art de la cuisine montalbanaise, et ton petit cours sera suivi par la chère femme, qui t'en remercie de tout son cœur.

« Tous ces mets me rappellent mon cher pays, et il me semble rajeunir, revenir enfant par ces souvenirs. Envoye-moi donc aussi quelques croquis d'un pays qui m'est si cher et dont je suis proscrit! Ma bonne femme et moi, nous faisons bien souvent le projet d'y aller faire une apparition. Nous avons pensé à descendre d'abord chez toi à la campagne, et moi incognito, avec *des moustaches, s'il le faut,* aller à quatre heures du matin visiter les lieux si chers de notre enfance... Qu'en dis-tu?

« Heureux celui... mais Sophocle l'a dit déjà en paroles de roi et bien mieux que je ne pourrais le traduire. Mais lorsqu'on est peintre de cour et en faveur, on doit, à ce qu'il paraît, se lever de bonne heure, ne sachant à qui parler, à quoi travailler, à qui entendre; la maison pleine d'affaires et de gens qui se heurtent, se croisent; des lettres à écrire, modèle toute la journée, et apporter à ce travail d'enfantement et d'exécution toute la raison, l'étude, le style le plus pur, le plus parfait.

« Et lorsque, harassé de fatigue au point que les jambes ne vont plus et tombant de sommeil, on croit qu'on va goûter le repos,... faire toilette, aller dans le monde et se coucher à minuit. Cher ami, à soixante ans bien sonnés, c'est trop, c'est trop, et je n'y pourrais tenir si je n'avais l'espoir de me reposer trois mois à Dampierre.

« Mais après, autre galère!.. les portraits... que Dieu les

confonde! les dames de Rothschild, d'Haussonville; le prince (le duc de Nemours), encore une copie du portrait du duc, la chapelle de Dreux, le dessin pour la gravure d'*Homère*, et tant et tant d'autres ouvrages qui m'attendent... quand ceux qui me feraient tant de plaisir à faire... mais ils me sont défendus!

« Tu vois comme je suis heureux dans une position si enviée... excepté par moi.

« Enfin ma composition pour Dampierre est toute trouvée, après un travail de trois mois. Rien de pire que l'eau qui dort. Décidément, la comédie est plus difficile que la tragédie; aussi vais-je élever encore Molière dans une nouvelle édition de l'Apothéose d'Homère.

« Quant à mon *Age d'or*, voici le court programme que j'ai imaginé, un tas de beaux paresseux, car j'ai pris hardiment l'âge d'or comme les anciens poëtes l'ont imaginé : *les hommes de cette génération n'ont point connu la vieillesse; ils vécurent longtemps toujours beaux et jeunes*. Donc, point de vieillards. *Ils étaient bons, justes et s'aimaient. Ils n'avaient de nourriture que les fruits, l'eau des fontaines, le lait, le nectar. Ils vivaient ainsi, en mourant s'endormaient, et devinrent de bons génies qui avaient soin des hommes, Astrée, la justice, les visitait souvent et ils l'aimaient, et Saturne, dans le ciel, contemplait leur bonheur.*

« Moi donc, pour mettre toutes ces bonnes gens en scène, il me fallait bien un petit brin d'action. Je l'ai trouvé dans un sentiment religieux. Tous réunis dans un préau élevé sur lequel sont une treille et des arbres chargés de fruits, ils ont élevé là un autel de gazon. Un homme, acolyté d'un jeune garçon et d'une jeune fille, élève une noble action de grâces, tandis que les enfants portent dans leurs mains, l'un des fruits, l'autre une coupe de lait.

« Derrière ce prêtre s'agite une danse religieuse, exécutée par des jeunes filles et un garçon maladroit qui joue des flûtes et qui est ramené à la mesure par la jeune fille qui conduit la danse, en frappant dans ses mains. En descendant sont échelonnées beaucoup de figures, amants heureux, familles heureuses avec leurs enfants qui attendent sûrement l'heure du repos, et toutes sont groupées

autour d'un bassin de crystal qu'alimente une source sortant de sous l'autel.

« A droite est la majestueuse figure d'Astrée avec ses divines balances. Autour, des jeunes gens et des hommes faits. *Tant que vous imiterez la justesse de cet instrument,* dit Astrée, *vous serez heureux*. Un jeune homme baise le bas de son vêtement.

« Sur le premier plan, un jeune homme, de la nature des faunes, regarde sa jeune femme qui tient son enfant endormi. De l'autre côté, une femme, appuyée sur son mari, regarde avec intérêt leur jeune enfant se traînant pour aller à un lapin qui broute tranquillement.

« Tout cela est dans des natures très-variées (à la Raphaël). Une jeune fille couronne de fleurs son amant; d'autres font embrasser de jeunes enfants. Voilà les principales idées. J'ai pensé que tu aurais plaisir à les connaître, comme j'en ai à te les raconter. »

LI.

Au point où il en était, Ingres aurait eu besoin d'être soutenu et encouragé, car il avait encore d'énormes difficultés à vaincre. Eperonné par la louange, il pouvait s'élever jusqu'au génie, de même que, sous le coup d'une critique injuste, il était capable de réagir avec vigueur et de se venger par un chef-d'œuvre; mais une chose lui était mortelle, c'était la froideur. Depuis qu'il avait su le désir exprimé par Ingres, le duc de Luynes s'était fait un devoir de respecter la liberté du maître, et il ne s'était même jamais permis d'aller frapper à la porte de sa galerie. Ingres était désespéré de ce respect et d'avoir été pris au mot. Il se sentait humilié autant que surpris du peu de curiosité que lui témoignait son Mécène. « Votre duc me glace, » disait-il aux amis de M. de Luynes; et comme il était venu se plaindre à l'un d'eux d'une indifférence qu'il regardait comme injurieuse : « Vous oubliez, lui fut-il ré-

pondu, la condition que vous-même avez posée, à savoir que personne ne serait admis à voir votre travail sans votre permission expresse. — Eh! c'est vrai, je l'ai voulu! mais il faut que M. le duc ait bien peu de goût à mes peintures pour avoir gardé tant de réserve... Nous autres artistes, vous le savez, nous sommes un peu comme les femmes, nous voulons l'amour ou la haine, mais pas la tiédeur. » On juge quel fut l'étonnement de M. de Luynes lorsqu'il apprit qu'il aurait dû manquer à sa parole et, par politesse pour le peintre, lui faire violence. Enfin il prit jour avec M. Ingres pour voir cette peinture ébauchée de l'Age d'or.

Connaissant désormais la susceptibilité excessive du maître, M. de Luynes se disposait à lui adresser les éloges les plus flatteurs; mais à l'aspect de toutes ces figures nues de jeunes garçons et de jeunes filles, il fut un peu étonné, et, à travers les hommages d'une admiration qu'il s'efforçait d'exprimer le plus vivement possible, il laissa percer un fond d'embarras et quelque chose qui ressemblait à un désappointement. Ingres ne s'y trompa point. Toutefois, les observations du duc ne portèrent que sur l'inconvénient d'un si grand nombre de nudités dans un ouvrage qui devait orner, après tout, une demeure privée, et rester continuellement exposé à tous les regards de sa famille présente et future. Tout en reconnaissant que le nu était ici justifié par le sujet même et purifié par le style, il représenta avec douceur que la duchesse de Luynes, vouée à la dévotion, serait probablement effarouchée des images dont se composait ce Paradis païen..., mais ces remontrances furent inutiles. Le peintre se retrancha dans la liberté de son art, et le duc n'insista point, espérant que la composition serait plus tard amendée et présumant, d'après les nombreuses indications de la craie sur le mur, que rien n'était encore définitivement arrêté. Ce qui prouve, du reste, que les remarques de M. de Luynes n'étaient pas tout à fait sans fondement, c'est que l'artiste écrivait à son ami M. Marcotte, en le priant de venir à Dampierre : « Quant à Marie et à ses chastes beaux yeux, Mme Marcotte verra et jugera si sa fille peut voir [1]. »

1. Lettre écrite de Dampierre, le 18 novembre 1844.

LII.

« Ingres, il est juste d'en convenir, était un être extrêmement difficile à vivre et le plus souvent impraticable. On n'était jamais sûr de ne pas le blesser, même par un éloge; mais, du moins, avec lui on ne pouvait avoir de froissements que dans l'ordre moral. Aussi étranger qu'homme du monde aux choses de la vie matérielle, il en abandonnait le soin à sa femme, qui avait à la fois de la petitesse dans l'esprit et de l'héroïsme dans le caractère. Mme Ingres, première du nom, ne connaissait rien de plus grand que son mari. Il n'était sorte de sacrifices et de privations qu'elle ne se fût jadis imposés secrètement, et qu'elle ne fût prête à s'imposer encore, pour lui épargner la moindre peine, le moindre souci. Elle avait passé plus de trente ans à lui adoucir toutes les aspérités de la vie, et, pour ainsi dire, à lui capitonner l'existence; mais, souvent, elle lui créait, sans le savoir, des difficultés de détail qui devenaient grosses par la confiance absolue qu'il avait en elle. Dans ses rapports avec l'intendant et le jardinier du château, il y eut quelques malentendus déplorables que les propos envenimèrent, et il se trouva que de misérables questions, indignes d'occuper un seul instant deux hommes tels que M. de Luynes et M. Ingres, les refroidirent sensiblement l'un pour l'autre.

Il faut tout dire au surplus. Dans l'hospitalité offerte à M. Ingres, au château de Dampierre, il y eut des restrictions singulières et assez peu obligeantes. Par je ne sais quel reste d'attachement à l'ancienne étiquette féodale, à des usages qui ne sont plus de notre temps, le propriétaire du château ne songeait point à ordonner qu'une de ses voitures fût mise à la disposition de M. Ingres. Son hôte, lorsqu'il était appelé à Paris, était obligé d'aller à pied ou dans quelque méchante patache au village de Chevreuse et d'y louer une voiture au sieur Dias, pour aller rejoindre à Versailles le chemin de fer. Il y avait là une cause de

petites blessures sans cesse renouvelées, et ce fait d'un gentilhomme aussi jaloux de ses voitures se concilie bien peu avec la déférence que d'ailleurs on témoignait à M. Ingres et que méritaient de toute manière son illustration, son âge et la dignité de sa vie. A la politesse du duc de Luynes, qui était noble et semblait parfaite, il manquait néanmoins je ne sais quelle nuance de délicatesse et d'abandon qui pouvait seule la rendre exquise.

Il est juste d'ajouter que de temps à autre, et par exception, M. Ingres était conduit en voiture dans tel ou tel château des environs où l'on devait donner un concert, exécuter un quatuor. Mais le duc, qui n'avait guère le goût de la musique, ne s'y rendait point, ou bien n'y allait que par convenance. Autre sujet de mécontentement pour l'artiste, qui ne voulait pas comprendre que toute personne bien née n'eût pas la passion de la musique autant que lui-même.

Cependant, grâce à l'éminent architecte de Dampierre, les relations du peintre avec le duc de Luynes se maintinrent assez bonnes; cela tenait aussi à ce que Ingres, par une excessive mobilité d'humeur, passait promptement d'une impression fortement sentie à une impression toute contraire. Il suffisait, du reste, pour le distraire, d'une lettre affectueuse, d'une visite agréable comme celles que lui rendaient M. Hittorff et les siens, qui lui apportaient des sonates de Haydn, M. Marcotte et sa famille et M. Gattaux, qui étaient de ses amis les plus chers, M. et Mme Reiset, M. Vinet, Ary Scheffer.

Ce dernier était un fervent admirateur de son confrère et il le regardait comme le plus grand peintre du siècle, mais son admiration ne datait guère que de dix ans. C'était au Salon de 1834, en voyant le *Saint Symphorien*, que Scheffer avait été soudainement éclairé et comme converti à la vraie signification du style. Lié avec Decamps, il l'avait rencontré un jour allant au Salon, et Decamps lui avait dit : « Venez, je veux vous faire voir un morceau sublime, le *Saint Symphorien* d'Ingres. — Je connais votre engouement pour lui, dit Scheffer, mais je vous confesse que je ne suis pas gagné à

votre cause. Au surplus, je n'ai pas encore vu ce prétendu chef-d'œuvre. — Eh bien, reprit Decamps, faisons une gageure; parions, s'il vous plaît, un dîner. Nous allons entrer dans le Salon du Louvre : je vous laisserai seul devant la toile d'Ingres; si vous trouvez, en conscience, que j'en pense trop de bien, vous aurez gagné le pari; sinon, vous vous exécuterez. — J'y consens », dit Scheffer, et il alla se placer devant le tableau et le regarder avec une attention qui devint de plus en plus profonde. Au bout d'un quart d'heure, il courut après Decamps et il lui cria avec émotion : « J'ai perdu! j'ai perdu! »

Depuis ce jour, Ary Scheffer ne cessa de prôner l'auteur du *Saint Symphorien*, et lorsqu'il lui rendit visite à Dampierre, la peinture commencée de l'*Age d'or* le jeta dans une véritable exaltation. C'est Ingres qui le raconte lui-même à Marcotte :

« Nous serions heureux de vous voir et de vous montrer mon travail. J'ai plus travaillé que cela ne paraît. Je suis véritablement très-avancé. Cependant il me faut encore deux ans pour terminer. Cela va bien, à ce qu'il paraît, quoique moi je ne doive être content qu'à la fin, lorsque j'aurai donné cette dernière fleur de main qui embellit et complète tout. En attendant, les encouragements sont grands de la part de ceux qui voient cet ouvrage, notamment le duc, mais surtout Ary Scheffer, qui en est reparti dans un délire d'admiration : pardonnez-moi ces termes, car je ne les partage pas; mais enfin, c'est toujours bon signe, et lorsque ces éloges viennent d'un artiste du même genre, d'un émule, je suis touché de reconnaissance pour une si généreuse louange. Au reste, il ne s'est jamais démenti sur moi et je l'en aime d'autant en lui rendant justice aussi sur son talent.

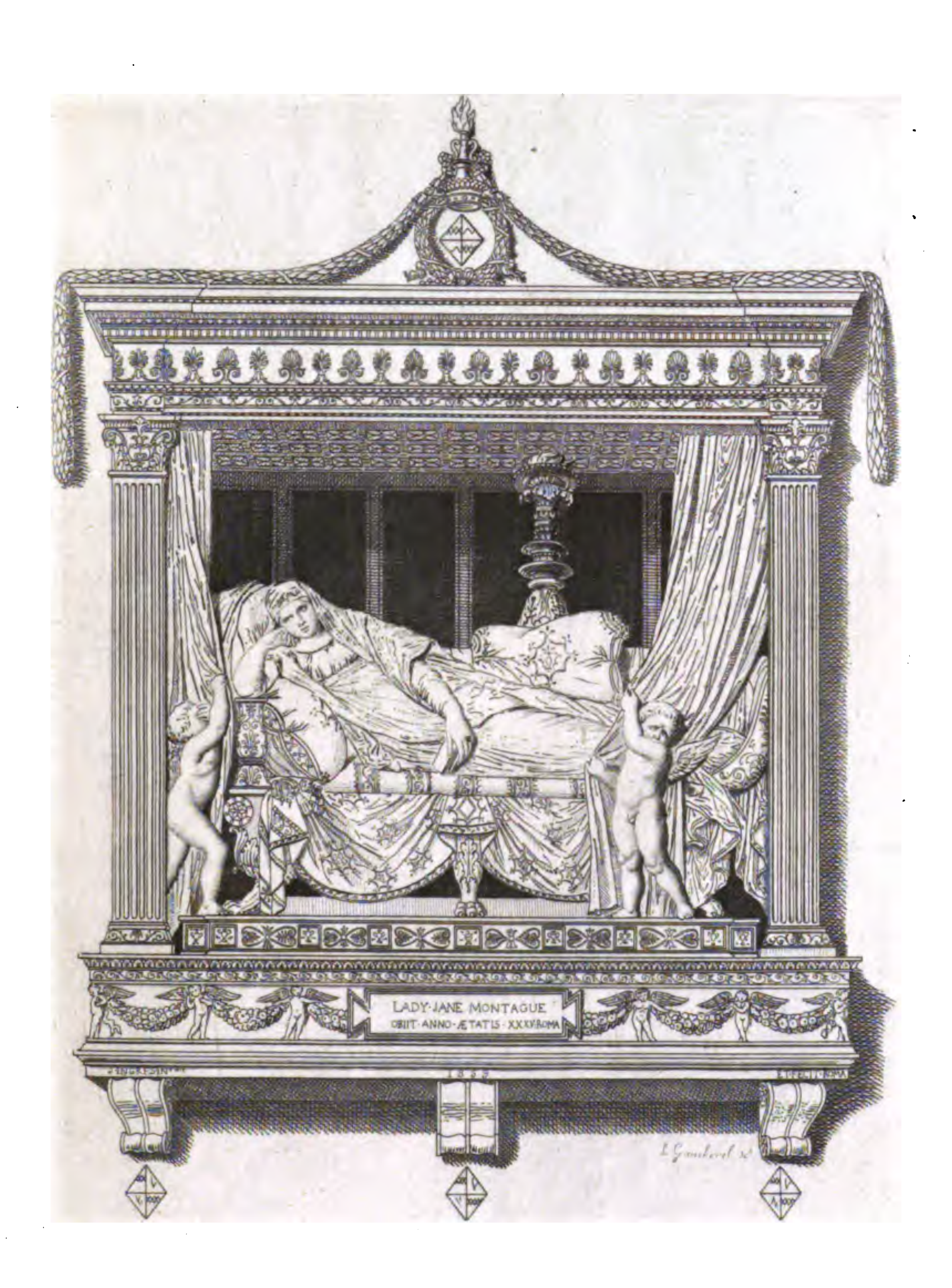
« Vous saurez que j'ai eu encore d'illustres visites, car le ministre de l'intérieur y est venu dernièrement, comme son aimable Mme Duchâtel me l'avait annoncé. Quant à la première fois, me voyez-vous arriver vingt personnes à la suite, moi qui ne comptais que sur la ministresse et M. de Foucauld! J'étais vert, bleu, jaune et rouge. L'enfer était dans mon cœur; mais j'ai fait

bonne contenance et on dit que j'ai été galant. Jugez alors de ce qui se passait en moi! Ces vingt personnes ont été stupides devant mon ouvrage, ce qui ne m'a pas surpris. La très-gracieuse bonté de Mme Duchâtel, car elle est bien bonne et belle, a tout réparé. Elle seule a su voir... mais c'étaient des députés... »

On s'étonnerait peut-être que, dans un espace de quatre ou cinq ans, Ingres n'eût pas fini l'une des deux décorations qu'il s'était engagé à peindre, si l'on ne savait combien de fois son travail fut interrompu, soit par des commandes officielles, soit par les exigences tyranniques de tels ou tels grands personnages auxquels il ne savait pas résister et qui voulaient avoir leur portrait, peint ou dessiné de sa main. On a vu dans sa correspondance que l'artiste n'aimait pas les portraits, bien qu'il y réussît en général beaucoup mieux que personne.

Celui de Mme d'Haussonville était resté quatre ans sur le chevalet, le maître n'étant jamais content de son œuvre. La pose l'avait longtemps préoccupé : celle qu'il a enfin choisie a de la ressemblance avec l'attitude de la Stratonice, en ce que la tête porte légèrement sur un bras nu. Habillée d'un corsage gris. Mme d'Haussonville s'appuie contre une console recouverte en velours bleu et surmontée d'une glace. Le portrait tout entier semble vu au travers d'une gaze légère dont le gris touche au lilas. Les yeux du modèle ont un regard noyé qui n'est pas sans charme. Il y a dans sa personne de la distinction et une grâce facile que le peintre n'a pas toujours rencontrée, lui qui est souvent recherché et tendu; mais derrière cette vapeur uniforme qui s'interpose entre le tableau et le spectateur, la vie du modèle paraît engourdie. On est en présence d'une de ces images qui apparaissent en songe avec un mélange de précision dans quelques détails et de vague dans l'ensemble. Il y a loin de là aux portraits si fermes, si limpides, si bien vêtus de lumière, si vivants et en apparence si palpables, de Mme de Senonnes et de Mme Devauçay. Il est clair que la vision du maître

1. Lettre écrite de Dampierre en novembre 1847.


LADY·JANE MONTAGUE
OBIIT·ANNO·ÆTATIS·XXXV·ROMA

s'était affaiblie avec l'âge et que le soleil qui l'éclairait alors n'était pas le soleil de l'Italie.

Le portrait de M[me] d'Haussonville n'en fut pas moins pour Ingres un événement heureux. Il en fut grandement félicité par tous les puissants du jour, comme il nous l'apprend dans une lettre adressée de Dampierre à M. Marcotte, le 28 juin 1845 :

« Nous voilà à Dampierre. J'ai enfin fini le *désastreux portrait*, qui lassé de me tourmenter m'a donné, pendant quatre jours de petite exposition, le plus complet succès. Parents, amis et, par-dessus tout, ce tendre père (le duc de Broglie), en ont été ravis. Enfin, pour couronner l'œuvre, M. Thiers, et je n'y étais pas, est venu le voir avec la personne, et lui a dit plusieurs fois, ce mauvais plaisant : « Il faut que M. Ingres soit amoureux de vous pour « vous avoir peinte ainsi. » Mais tout cela ne m'enorgueillit pas, et je ne crois pas avoir rendu toutes les grâces de ce charmant modèle.

« Dans un mois d'ici, le fond de mon tableau de Bisy sera tout peint. Le dessin de *l'Age de fer* est fait et superbe, et on pourrait s'y mettre, en même temps qu'au paysage de *l'Age d'or*. MM. Desgoffe et Pichon s'en chargent. Pendant ce temps je finis mes deux autres portraits et mes compositions qui me trottent par la tête. Vous voyez, cher ami, que je me suis mis à l'ordre et au courage. »

Le tableau de Bizy, dont il est ici question, est celui de *Jésus au milieu des docteurs*, qui avait été commandé par le roi Louis-Philippe pour son château de Bizy, et que M. Ingres montrait à ses amis dans son atelier du quai Voltaire, n° 17, cinq ans avant sa mort. Nous reviendrons sur ce tableau, qui, à la révolution de 1848, n'était pas achevé, et qui ne le fut qu'en 1862, quand le peintre avait quatre-vingt-deux ans.

Voilà comment s'explique la lenteur avec laquelle marchaient les travaux de Dampierre. Bien qu'il eût dans sa pensée arrêté le

principal motif de son sujet et déterminé l'action dont il avait besoin pour relier ses groupes de figures et les mettre en scène, sa peinture se faisait de pièces et de morceaux; elle avançait par places, elle paraissait décousue; mais le moment devait arriver, et il croyait l'entrevoir dans un avenir très-prochain, où l'unité de la composition se prononcerait, où le tout s'envelopperait dans cette douce harmonie que donne la dernière main. Il était écrit, cependant, que ce grand ouvrage ne serait jamais accompli.

Il va sans dire qu'ayant entrepris une étude sur Ingres, nous avons sollicité le privilége, — qui nous a été accordé gracieusement, — de visiter le château de Dampierre et de voir ce qui subsiste dans ce château des peintures murales que le peintre s'était engagé à y faire.

LIII.

Le château de Dampierre est situé dans le canton de Chevreuse, au beau milieu d'un vallon formé par deux coteaux parallèles et arrosé par une petite rivière, l'Yvette. En y allant par Versailles, on ne rencontre sur la route que de misérables hameaux et les ruines de l'abbaye de Port-Royal, dont il ne reste plus que quelques dépendances, bâtiments délabrés dans un lieu désert [1]. Quand on arrive au château, qui est devenu depuis deux siècles la propriété de la famille de Luynes, on est tenté de croire que la révolution française est un rêve. On se sent en pleine féodalité, sur les terres d'un seigneur des anciens jours. Il semble que rien ne soit changé là depuis Louis XIII, et que les paysans qui habitent les masures du village tapi sur le penchant du vallon soient encore des serfs, comme autrefois. Les rues sont silencieuses, les cabarets même paisibles, et toute l'existence des habitants paraît d'une tranquillité profonde. Le bas de la colline qui fait face au château

1. Nous avons fait cette intéressante excursion le 28 février 1868, en compagnie de MM. Henri Delaborde, Anatole Gruyer et Challemel-Lacour.

est échancré régulièrement en hémicycle, et creusé en bassin pour recevoir les eaux qui ont leur source dans les hauteurs. Aux deux extrémités de l'hémicycle s'élèvent deux fontaines qui jaillissent par de beaux mufles de lion en bronze. La grille du château ouvre sur un vaste préau qui conduit à la cour d'honneur, laquelle est flanquée, à droite et à gauche, de deux longs pavillons en portiques, c'est-à-dire en arcades sur pieds-droits. Par ces arcades, qui sont ouvertes de toutes parts, on aperçoit deux autres cours, dont l'une, celle de gauche, est ornée d'un groupe en bronze, *Thésée et le Minotaure*, moulé sur le marbre de Ramey fils, qui est au jardin des Tuileries, à Paris. Le pavillon de droite est celui que M. Ingres et sa femme ont habité pendant sept ou huit ans, trois ou quatre mois de l'année.

Le château, bâti en briques et pierres, a maintenant l'aspect régulier, froid et digne d'une demeure seigneuriale au temps de Louis XIII. Construit, ou du moins reconstruit au XVIe siècle par le cardinal de Lorraine, Dampierre, tel que nous le voyons gravé dans le livre de Ducerceau, formait un ensemble de bâtiments agglomérés sans ordre extérieur. Mais il est clair que le château fut complétement remanié au XVIIe siècle dans le goût de Mansart, et ramené à un plan symétrique. Le pavillon central, orné au premier étage de deux ordres de colonnes, surmonté d'un fronton, est en retraite et dessine, avec les bâtiments en avant-corps, une petite cour à laquelle on accède par un pont, car tout le château est aujourd'hui, comme jadis, entouré de larges fossés pleins d'eau. Le jardin, dessiné à la française avec des buis, des bassins, des cascades, des statues et de grandes allées solennelles, dont l'une conduit au sommet de la colline opposée à la façade postérieure du château, un vaste parc coupé par des pièces d'eau où l'on a distribué des îles ombreuses, tout cela compose un séjour qui doit avoir du charme, précisément à cause du sentiment de mélancolie qui s'attache aux paysages fermés.

Au pied du grand escalier, dont les murs sont peints de

marbre et décorés de niches et de vases en trompe-l'œil, est placée la statue de *Pénélope endormie*, très-belle figure de Cavelier. Au premier étage s'ouvre la galerie de l'Age d'or, qui mesure toute la profondeur de l'édifice, entre cour et jardin. Pour refaire cette galerie, qui devait recevoir le jour d'en haut, il a fallu supprimer un plafond et l'étage du comble, tout en ménageant un passage nécessaire entre les deux corps de logis qu'on allait ainsi séparer. M. Duban y a pourvu très-habilement par deux tribunes à consoles qui ont changé en superbes motifs d'ornements ce qui était une nécessité imposée au constructeur. Ces tribunes encadrent à merveille la longue chambre dont les deux parois latérales devaient être peintes par Ingres; elles en redoublent la lumière par les deux grandes ombres qu'elles projettent aux deux extrémités de la longueur. D'excellentes frises de Simart, représentant les travaux de la moisson et de la vendange, animent la partie supérieure à la hauteur des tribunes. Des médaillons du même sculpteur, accompagnés de petites figures par Hippolyte Flandrin, remplissent les compartiments du soffite. Dans la partie inférieure s'élèvent, sur des piédestaux à hauteur d'homme, des cariatides adossées et polychromes portant les consoles qui soutiennent la tribune. Enfin des rinceaux dorés complètent cette riche décoration et encadrent les surfaces cintrées réservées aux peintures d'Ingres.

LIV.

Quand on a tiré pour nous l'épais rideau de velours grenat qui recouvre maintenant l'*Age d'or*, nous avons été tout d'abord surpris de voir cet ouvrage beaucoup plus avancé qu'on ne l'avait dit. Des quarante figures environ qui le composent, — et ce sont des figures un peu au-dessous de la grandeur naturelle, — il y en a huit ou dix qui sont finies, ou à peu près, et dignes du maître. La scène se passe sous un beau ciel, dans un paysage arcadique à la Poussin, bouché par des montagnes boisées qui cependant laissent

apercevoir un peu de lointain. La végétation en est abondante, vigoureuse, spontanée, et, bien que toutes les formes et tous les accidents du paysage soient empruntés de la campagne vivante, l'ensemble a quelque chose d'idéal et d'enchanté qui reporte le spectateur aux temps fabuleux, à la jeunesse du monde.

Au centre de la composition s'élève un autel de gazon sur lequel un homme un peu plus âgé que les autres, prêtre officieux de la tribu, semble prononcer une action de grâces en élevant ses bras vers les dieux, pendant qu'un jeune garçon apporte des fruits dans une corbeille où une jeune fille les prend pour les ranger en offrande. En avant de l'autel, un chœur de nymphes danse en rond, au son des flûtes agrestes, tandis que l'une d'elles, montée sur un tertre, marque la mesure en battant des mains. A droite un beau jeune homme est couché sur le gazon à côté de sa femme, qui regarde leur enfant occupé à se traîner auprès d'un lapin. Tout près, en tirant encore sur la droite, on remarque un beau garçon élégant et svelte, qui, assis au bord d'un ruisseau, une jambe pliée en hauteur et l'autre étendue, se prépare à se plonger dans l'eau. Des groupes de figures qui ont noirci, d'autres que le rideau cache en partie, remplissent au troisième plan toute la partie droite du tableau.

Du côté opposé, non loin du cadre, domine une figure imposante et plus grande que les autres, celle d'Astrée, devant laquelle se pressent des familles heureuses qui écoutent religieusement ses paroles. Au premier plan de ce côté, est ébauché un groupe de trois figures assises sur l'herbe; c'est une mère qui sourit à son enfant en s'appuyant sur son époux. Dans le haut de la composition, deux figures volantes et symétriquement placées se détachent sur le fond sombre de la verdure, et ces deux figures, il faut bien le dire, ne sont ni heureusement jetées ni bien nécessaires; elles appartiennent d'ailleurs à ce genre académique de l'allégorie dont Ingres lui-même entendait rajeunir les traditions surannées en puisant au plus profond de la nature. Mais comment juger un peintre de cet ordre sur de simples projets que sans doute il aurait corrigés

encore, et qui peut-être auraient à la fin disparu? Pourquoi s'arrêter à des morceaux évidemment défectueux dans leurs indications, lorsque certaines parties, que l'on voit achevées déjà ou tout près de l'être, sont si admirables? Parmi les danseuses, par exemple, il en est une, celle qui est vue le plus de face, dont le bras mal attaché présente ou plutôt annonce un impossible mouvement; mais d'autres ont une grâce à la fois naturelle et surnaturelle, une dignité aimable dans l'abandon et je ne sais quoi de divinement terrestre qui les rend susceptibles de figurer sur un bas-relief antique ou dans une peinture du grand Mantegna. Celle qui bat des mains, comme pour ramener le joueur de flûte à la mesure, est une figure tout à fait charmante de formes et de pantomime, et dont la beauté à l'état d'ébauche nous fait remonter au style grec des époques florissantes. Le dessin est ici, comme partout, facile et animé, souple et ressenti.

Ce qu'il y a de commun du reste entre cette peinture et celle des maîtres d'autrefois, ce qui fait que Ingres est de leur famille, c'est que chez lui le savoir est doublé de naïveté et que la naïveté est une qualité supérieure, inconnue aux décadences. Il y a dans l'*Age d'or* des traits d'une familiarité imprévue et touchante, de cette familiarité qui n'appartient qu'aux maîtres, aussi bien en fait de littérature qu'en matière d'art. L'éloquence de Bossuet, la sculpture de Phidias, les cartons et les fresques de Raphaël, en offrent des exemples saisissants. Voyez, dans la frise du Parthénon, ce jeune dieu qui croise ses mains sur son genou avec un laisser-aller d'une élégance olympienne, ou bien ce cheval des Panathénées qui baisse la tête et allonge son encolure pour chasser une mouche qui le pique. Voyez, de même, dans le chœur des nymphes de l'*Age d'or*, ces deux petits garçons qui, mêlant sans le savoir leur grâce enfantine avec la grâce voluptueuse et chaste des jeunes filles, cherchent à couper la danse et se poursuivent au travers du cercle mouvant des danseuses.

Le jeune éphèbe, qui, au moment de se jeter à la nage dans le ruisseau, allonge une jambe comme pour tâter l'eau du bout de

son pied, est encore une de ces figures qui eussent été excellentes une fois conduites à leur fin. Il faut aussi remarquer entre les personnages qui se pressent autour d'Astrée une figure entière de jeune femme, qui, debout, appuyée sur son amant, et tournant ses regards vers la déesse, présente ce type d'une beauté étrange et quelque peu maniérée, que le peintre affectionnait, qu'il a répété souvent, qu'il accentuait avec passion, et qui, pour la tête, ressemblait à la Victoire dans l'*Apothéose d'Homère*.

La passion! c'est le secret des belles choses produites par Ingres. Lui qui ne cesse de recommander qu'on respecte la nature, il l'accuse pour son compte avec toute la chaleur qu'il a dans le sang; il l'exagère, il l'outre-passe et quelquefois il la violente. Aussi, quand il se trompe, ce n'est point à demi, et ses défauts crèvent les yeux, parce qu'ils touchent à la charge. Comme son ami le sculpteur Bartolini, il avait pour principe d'empreindre le vrai, *improntare il vero;* mais ce vrai, il l'attaquait si vivement, il y insistait avec tant de vigueur et d'émotion qu'il le faisait sien, et qu'à cette empreinte première il ajoutait l'empreinte de son âme.

Dans l'état où nous l'avons vue, la peinture de l'*Age d'or* est désaccordée, car elle n'a plus même le commencement d'harmonie qu'elle a dû avoir il y a vingt ans. Le fond de paysage, très-bien exécuté par M. Alexandre Desgoffe, s'étant rembruni, n'est plus à son plan et tombe sur les figures. Au contraire, le devant du préau, peint par Ingres plus récemment, est encore d'un vert tendre, et forme une masse blonde. Ce qui est déplorable, c'est de voir l'ensemble de cette peinture pousser au noir, et cela parce qu'on l'a étouffée sous un rideau lourd qui intercepte fortement la lumière et l'air. Faute de pouvoir respirer, si je puis parler ainsi, la peinture à l'huile tend à s'obscurcir en peu de temps, à se carboniser; elle devient jaune dans les clairs, noire dans les ombres. Mais pourquoi M. le duc de Luynes a-t-il ainsi condamné ce grand ouvrage à l'oubli et à l'ennui? Cela ne peut s'expliquer que par un

sentiment qui, tout légitime qu'il a pu être d'abord, est aujourd'hui bien regrettable.

J'ai oublié de dire pour quelle raison les peintures de Dampierre ont été faites à l'huile. Par respect pour la tradition, Ingres aurait voulu peindre à fresque ; mais il en fut rebuté en songeant qu'il serait obligé d'avoir avec lui un maçon, qui, tous les matins, lui ferait son enduit. Pour cela il aurait fallu d'ailleurs que sa composition, bien arrêtée d'avance, pût être calquée sur le mur ; mais, nous l'avons dit, l'agencement des groupes, le concours des figures à l'unité, l'ordonnance, en un mot, était justement ce qui lui coûtait le plus de peine. Il possédait sans doute la pensée générale de son sujet, et il en sentait la poésie qu'il a si bien exprimée dans sa lettre à son ami Gilibert ; toutefois cette pensée était vague et cette poésie confuse. Il avait conçu un projet plutôt que dessiné un plan, et ses incertitudes, ses retours, sa disposition continuelle à s'amender et à poursuivre le mieux, lui rendaient bien difficile l'emploi de la fresque. On peut dire qu'il inventa sa composition au fur et à mesure qu'il la peignit ; aussi est-elle un peu décousue et morcelée en épisodes.

Ingres, cependant, regrettait au fond du cœur de n'avoir pas suivi l'exemple des grands maîtres italiens. Un jour qu'il parlait de la fresque avec son ancien élève Amaury Duval : « Pour moi, dit-il, l'assistance forcée d'un maçon me serait insupportable. — Cela n'est pas aussi gênant que vous le pensez, répondit Amaury. J'ai d'ailleurs éprouvé qu'on peut se passer du Limousin en apprenant à appliquer soi-même l'enduit, car vous savez que j'ai peint à fresque, à Saint-Germain-en-Laye, toute la décoration de l'église. — Vous avez peint à fresque?... » dit Ingres. Et il parut vivement contrarié.

Il est certain que la fresque n'aurait pas eu ici les inconvénients de la peinture à l'huile, et qu'elle n'aurait pas noirci derrière le rideau qui cache maintenant l'*Age d'or*. Mais que dis-je ? Il y a plus qu'un rideau devant la peinture d'Ingres. Comme pour mieux accuser son intention de laisser dans les ténèbres cet ouvrage et

de le rendre invisible, — il le faisait peut-être aussi dans l'intérêt d'Ingres, dont la peinture d'ailleurs n'était guère en état d'être montrée, — le duc de Luynes a placé au beau milieu du tableau, et tout contre le mur, une statue colossale, la Minerve chryséléphantine de Simart, dont la place était si bien marquée sur le petit côté de la galerie; de sorte que, le rideau tiré, il est encore difficile de voir le morceau le plus aimable de l'*Age d'or*, la danse en rond des jeunes filles. Quant à l'*Age de fer*, Ingres en fit seulement le dessin, qu'il trouvait superbe; mais il ne toucha point à la muraille, si ce n'est pour y indiquer à la craie quelques figures. M. Pichon y avait peint, d'après les dessins de M. Duban, un temple antique sur une acropole. Ce beau morceau a disparu sous une tenture que recouvrent des panoplies clouées au mur. Il semble que, dans la pensée de M. de Luynes, il ne dût rester aucune trace du séjour d'Ingres à Dampierre, de ses travaux inachevés, de tant d'années perdues, de tant d'espérances trompées, et qu'il voulût s'en interdire à lui-même jusqu'au souvenir.

Avant de quitter Dampierre, nous avons voulu voir, dans l'église du village, la chapelle funéraire que M. de Luynes a fait élever sur le caveau de sa famille. Là se trouve le tombeau de la dernière duchesse de Luynes, c'est un sarcophage portant une figure en marbre d'une beauté saisissante et qui, vue sous le jour mystérieux de la chapelle, donne le froid. Le sculpteur, M. Bonassieux, pour se conformer aux intentions de M. de Luynes, a mis dans le visage de la morte, non pas le sceau de la mort, mais le calme du sommeil. L'idée de réveil et de vie future est ainsi présente dans ce mausolée. La figure est noblement couchée tout de son long, la tête appuyée et relevée sur des coussins, les mains ramenées sur la poitrine laissent échapper un chapelet. Le corps est enveloppé d'une draperie assez adhérente pour accuser en masse les formes de dessous, draperie chaste et religieuse, dont les plis rares, cassés nettement, purement et sévèrement, expriment la virginité que redonne la mort aux êtres qui ne sont plus.

LV.

Les relations d'Ingres avec le duc de Luynes ont donné lieu récemment à des attaques très-inconsidérées et très-vives contre le peintre. On l'a représenté dans quelques journaux comme un homme qui avait usé et abusé d'une hospitalité seigneuriale, qui avait prolongé à plaisir son séjour dans un lieu de délices, et qui avait reçu de M. le duc *cent mille francs* pour un travail mené avec lenteur et laissé à l'état d'ébauche. Ces reproches sont injustes, ces dires sont inexacts. Ingres était un homme extrêmement modeste dans ses goûts, insoucieux du luxe et très-ignorant de tout ce que signifie le mot *confortable*. Il n'était avide que de louanges, et pour ce qui est de l'argent, il l'estimait sans doute parce qu'il le regardait comme une condition d'indépendance; mais, pour toutes les richesses du monde, jamais on ne lui aurait arraché une concession de nature à entamer sa dignité ou les droits de son art.

On peut soutenir que le fait d'abandonner les peintures de Dampierre, sans même en finir une, constituait un préjudice considérable porté au duc de Luynes; on peut prétendre qu'en droit rigoureux le propriétaire du château, qui s'était privé d'en jouir pleinement pendant sept ou huit années, après s'être imposé d'énormes dépenses (environ 400,000 francs) pour construire et embellir une galerie digne du maître qui la devait décorer et des chefs-d'œuvre qu'on attendait de lui, on peut prétendre, dis-je, que le propriétaire du château était fondé à réclamer en justice des dommages-intérêts pour la perte matérielle qu'il avait subie et surtout pour la perte morale, car ce dut être un cruel déboire pour M. de Luynes de renoncer au magnifique espoir que le château de ses ancêtres serait à jamais illustré par les plus belles peintures du XIXe siècle, et que son nom serait inséparable désormais de celui qu'aurait immortalisé un grand artiste.

Mais les œuvres d'imagination, les conceptions du génie ne

sont pas soumises, Dieu merci, à la jurisprudence commune. L'âme d'un peintre ne saurait se régler comme une montre, ni son travail se mesurer à la toise, et c'est la gloire de l'esprit d'échapper par sa subtilité et sa liberté aux lois mathématiques et positives de la matière. Aussi bien, les amis d'Ingres peuvent dire à leur tour que les quelques figures à peu près terminées qui restent sur la muraille de Dampierre valent dix fois l'indemnité de *vingt mille francs* (et non pas de *cent mille francs*) reçue par Ingres; il leur est permis d'affirmer que la rupture dont nous allons parler tenait à deux causes majeures, plus fortes que la volonté, plus impérieuses que la justice, je veux dire l'incompatibilité absolue d'humeur entre le Mécène et le peintre, et la mort de Mme Ingres.

Cependant, comme le travail des peintures n'avançait point et qu'il n'y avait plus de raison pour croire qu'il serait mené à fin, des explications eurent lieu, modérées dans la forme, vives au fond, et lorsque après de longues froideurs un rapprochement fut ménagé par l'intervention habile de M. Gattaux, Ingres et le duc se rendirent chez un notaire, Me Thiac, pour passer l'acte dont la teneur suit :

« Entre les soussignés :

« M. Honoré-Théodoric-Paul-Joseph d'Albert de Luynes, membre de l'Assemblée législative, demeurant à Paris, en son hôtel, rue Saint-Dominique-Saint-Germain, n° 31, d'une part ;

« Et M. Jean-Dominique Ingres, membre de l'Institut, professeur à l'École des Beaux-Arts, ancien directeur de l'Académie de France à Rome, commandeur de la Légion d'honneur, demeurant à Paris, au palais de l'Institut, d'autre part;

« Préalablement à l'acte qui va faire l'objet des présentes, il a été dit et exposé ce qui suit :

« En 1839, M. Ingres consentit à faire au château de Dampierre, appartenant à M. de Luynes, dans la grande galerie du premier étage, deux peintures murales : *l'Age d'or* et *l'Age de fer*. Il fut stipulé au profit de M. Ingres une indemnité de soixante-dix mille francs pour prix des deux peintures. M. Ingres est très-avancé dans l'exécution du premier tableau, *l'Age d'or;* il a achevé le fond du second tableau, *l'Age de fer,* et il a reçu de M. de Luynes, sur l'indemnité de soixante-dix mille francs, un à-compte de vingt mille francs.

« Aujourd'hui, en présence des circonstances et de l'incertitude de l'avenir, les comparants ont désiré arrêter entre eux les conventions suivantes :

« 1° M. Ingres continuera à travailler aux peintures murales entreprises au château de Dampierre jusqu'à leur complet achèvement qui devra avoir lieu, celui de *l'Age d'or*, dans deux ans, et celui de *l'Age de fer*, trois ans après;

« 2° Les cinquante mille francs que M. de Luynes reste devoir à M. Ingres, au moyen de l'à-compte qu'il a déjà reçu, lui seront payés ainsi qu'il suit : quinze mille francs, aussitôt après l'achèvement de *l'Age d'or;* vingt mille francs, à moitié de l'achèvement; quinze mille francs de solde après le complet achèvement;

« 3° Ces deux peintures resteront la propriété exclusive de M. de Luynes, M. Ingres ne se réservant sur elles aucun droit, pas même celui de les faire reproduire par la gravure ou de toute autre manière. Néanmoins, il sera loisible à M. Ingres, et cette faculté lui est toute personnelle, dans un délai de quatre ans après l'achèvement de chaque tableau, de faire reproduire par la gravure ledit tableau, mais seulement sur ses études particulières, et sans que M. de Luynes puisse être tenu de mettre en quoi que ce soit ses galeries à la disposition des artistes. Cette faculté temporaire accordée à M. Ingres ne nuira pas, pendant ce temps, au droit entier et absolu de M. de Luynes;

« 4° En cas de décès de M. Ingres, ou si, par des motifs dont il sera seul juge, il croyait devoir renoncer à ce travail avant l'entier achèvement des deux peintures ou de l'une d'elles, M. de Luynes ne sera pas moins propriétaire exclusif des peintures incomplétement exécutées, ébauchées ou simplement préparées, comme il est dit ci-dessus au premier paragraphe de l'article 3 qui précède;

« 5° En cas de décès de M. Ingres, le chiffre de l'indemnité due par M. de Luynes sera réglé sur le degré d'avancement des peintures, soit à l'amiable, soit par deux arbitres qui, en cas de dissentiment, s'en adjoindront un troisième; leur décision sera souveraine et sans appel;

« En cas d'abandon des travaux par le fait de M. Ingres, avant l'achèvement des peintures, M. Ingres déclare qu'il s'en rapporte à M. de Luynes pour fixer l'indemnité qui devra être attribuée aux travaux exécutés, sur les cinquante mille francs restés dus, comme on l'a dit plus haut. Conséquemment, aucune expertise ne pourra être faite, aucune demande ne pourra être intentée contre M. de Luynes à ce sujet, M. Ingres reconnaissant que M. de Luynes doit être seul arbitre à cette fixation.

« Fait à Paris,... le 4 juin 1849. »

On voit en quels termes stipulaient les contractants, et combien il était clair que cette paix signée par-devant notaire n'était qu'un replâtrage. Du moment qu'ils en étaient venus à signer de pareils actes et à faire intervenir dans leurs relations les gens de loi, on pouvait prévoir une rupture prochaine; que dis-je! elle était prévue dans le contrat même, puisque M. Ingres, « par des motifs dont il devait être le seul juge, se réservait la faculté de renoncer à son travail avant l'entier achèvement des deux peintures ou de l'une d'elles. »

L'acte du 4 juin 1849 causa un profond chagrin à Mme Ingres. A partir de ce jour, elle devint triste et préoccupée. Pressentant bien que son mari ne terminerait pas les peintures de Dampierre, elle ne supportait pas la pensée qu'on pourrait un jour reprocher à Ingres un manquement à sa parole. Elle avait même besoin d'épancher ce sentiment, et elle dit un jour à un de leurs amis intimes, M. Vinet : « J'ai un chagrin qui me tuera, c'est de penser que mon mari, Ingres, entendez-vous bien, une fois dans sa vie, n'aura pas tenu ses engagements. » Le chagrin, en effet, empoisonna les derniers jours de Mme Ingres, s'il n'abrégea pas sa vie. Un mois après la signature de l'acte, c'est-à-dire dans les premiers jours de juillet 1849, elle tomba malade; ses doigts s'enflèrent, et il s'y forma des plaies qui ne tardèrent pas à s'envenimer en lui causant d'insupportables douleurs. Le 15 juillet, Ingres écrit à M. Marcotte : « Le hasard nous a amené M. Magendie, notre ami, qui, après avoir reconnu par ses mains que tous les organes étaient parfaits, a déclaré que ce n'était qu'un mal local très-guérissable, quand le premier médecin, M. Petit, l'avait condamnée et avait eu la cruauté de me le faire dire par Gattaux, sans craindre de me porter un coup si affreux que j'ai été à la mort moi-même et au risque de perdre les yeux, tant j'ai pleuré. Enfin Dieu m'a envoyé Magendie pour me rendre plus tranquille. »

La tranquillité d'Ingres et son espoir ne furent pas de longue durée : la gangrène ayant envahi les doigts de la malade, elle expira le 27 juillet 1849, dans l'appartement qu'elle occupait avec

son mari au palais de l'Institut. Le lendemain soir, Ingres, que M. Reiset avait emmené à Enghien, écrivait à M. Marcotte, pour lui annoncer son malheur, une lettre presque illisible et qui n'est que le griffonnement d'un homme fou de douleur. « ... Ils m'ont enlevé barbarement d'auprès, et le très-ami M. Reyset me tient tout près de lui à Anghiem (Enghien) où je suis nuit et j. du plus affreux désespoir. Je ne vois plus; je vous embrasse doulourement... »

LVI.

La mort de Mme Ingres acheva de décourager son mari à l'endroit des peintures de Dampierre. L'idée de retourner dans ce château où il avait vécu des années avec elle, de rentrer seul dans cet appartement où tout lui rappellerait son malheur, lui était insupportable. Le séjour de Dampierre, où l'on a dit « qu'il avait goûté les douceurs de l'âge d'or sans avoir réussi à les peindre », avait été pour lui, au contraire, un lieu de gêne. Aux prises avec une vaste composition dont le problème n'était pas résolu, il avait éprouvé là toutes les angoisses de l'enfantement. Le voisinage continuel d'un grand seigneur dont la politesse même était embarrassante et refroidissante, l'inégalité de deux existences menées côte à côte sous le même toit, pour ainsi dire, la conscience qu'il avait du désappointement causé à son hôte par un travail si longtemps prolongé sans solution, tout cela lui avait fait prendre en aversion le château de Dampierre. La mort de sa femme fit déborder son dégoût. Il déclara que pour rien au monde il ne consentirait à remettre les pieds chez le duc de Luynes, et qu'il désirait se prévaloir de la clause par laquelle il s'était réservé, dans l'acte du 4 juin, de renoncer à son travail avant l'entier achèvement des deux peintures ou de l'une d'elles. Il demandait positivement à résilier son contrat.

Le 7 mars 1850, par-devant les mêmes notaires, fut passé l'acte que voici :

« Entre les soussignés :

« M. Honoré-Théodoric-Paul-Joseph d'Albert de Luynes, membre de l'Assemblée législative, demeurant à Paris, en son hôtel, rue Saint-Dominique-Saint-Germain, 31, d'une part ;

« Et M. Jean-Dominique Ingres, membre de l'Institut, professeur à l'École des Beaux-Arts, ancien directeur de l'Académie de France à Rome, commandeur de la Légion d'honneur, demeurant à Paris, rue Jacob, 27, d'autre part ;

« Il a été convenu ce qui suit :

« M. Ingres, venant d'être frappé cruellement dans ses affections, a annoncé à M. de Luynes ne plus pouvoir continuer les travaux de peinture qu'il avait commencés à Dampierre.

« M. de Luynes avait espéré que la résolution de M. Ingres ne serait pas définitive; mais ce dernier a déclaré y persister. Conséquemment, M. Ingres déclare qu'il entend profiter de la faculté qu'il s'est réservée par un acte sous seing privé, fait entre les soussignés le 4 juin 1849, d'abandonner, avant leur achèvement, les travaux de peintures murales dont est question audit acte et qui s'exécutaient au château de Dampierre.

« M. de Luynes donne son adhésion à cet abandon, et il reconnaît n'avoir à réclamer aucune indemnité à M. Ingres.

« De son côté, M. Ingres reconnaît que les vingt mille francs qu'il a reçus, ainsi qu'on le voit dans ledit acte, ont satisfait entièrement à l'indemnité qui pouvait lui être due pour les travaux déjà exécutés.

« Au moyen de quoi, M. de Luynes restera propriétaire exclusif des peintures déjà exécutées, aura le droit de les détruire ou de les faire continuer comme et par qui bon lui semblera, et aura de plus le droit exclusif de les faire reproduire par tous procédés connus, le tout sans que M. Ingres puisse avoir en quoi que ce soit à y rien prétendre, M. Ingres reconnaissant que M. de Luynes a seul le droit d'agir, au sujet de ces travaux, comme si lui, Ingres, y était complétement étranger.

« Ainsi et par suite de ce qui précède, les soussignés reconnaissent n'avoir réciproquement aucune répétition à exercer l'un contre l'autre.

« Fait à Paris, le 7 mars 1850. »

Il y a dans cet acte un mot cruel, un mot qui dit à lui seul combien était profonde l'irritation qui existait entre les contractants, c'est le mot : M. de Luynes, propriétaire exclusif des peintures déjà exécutées, aura le droit *de les détruire*.

Ainsi furent terminées au bout de dix ans des relations qui

avaient été commencées sous de si nobles auspices. Depuis lors, ni le duc de Luynes ni Ingres n'ouvrirent la bouche sur le passé, et le silence qu'ils gardèrent l'un et l'autre sur les causes de leur rupture est précisément ce qui a permis à des personnes mal informées de répandre dans le public leurs inexactes informations.

LVII.

L'art peut trouver sans doute sa pleine satisfaction et son but en lui-même, et ce serait le détourner de sa destination véritable que d'en faire un moyen de gouvernement, ou l'instrument d'une cause religieuse, politique ou sociale ; mais cependant, sans devenir un officier de morale, sans aspirer au rôle de prédicant, l'artiste doit avoir une foi, et il n'est pas dispensé de tout sentiment généreux autre que le sentiment du beau. S'il n'a pas mission de moraliser les autres, il n'en doit pas moins veiller sur sa propre moralité, parce qu'elle est une condition essentielle de sa grandeur. Un peintre ignorant de toute philosophie, étranger aux idées générales et indifférent aux destinées politiques de son pays ne sera jamais, dans l'entière acception du mot, un grand peintre.

Ingres avait reçu peu d'éducation et fort peu d'instruction. Toutefois le sentiment moral était chez lui à l'état d'instinct ; il lui était inné. Toute action basse lui aurait paru être une atteinte à la dignité de son art et de sa personne ; on peut dire que la moralité en lui était une conséquence de l'orgueil. Il ne possédait et ne pratiquait qu'un petit nombre de livres, Homère qu'il lisait dans l'emphatique traduction de Bitaubé, les tragiques grecs, Plutarque, Virgile, Horace et, sur la fin, Shakspeare. La fréquentation de tous ces hommes de génie avait monté son esprit et le maintenait à un diapason très-élevé. Mais une chose lui manquait absolument, c'était la notion du juste et de l'injuste en matière politique. Avec une impartialité absolue il avait servi de son crayon et de son talent tous les pouvoirs, le premier Empire, la Restauration, la

dynastie de Juillet, sans faire aucune différence entre les principes que représentaient ces gouvernements, sauf qu'il se sentait plus de goût pour le despotisme.

En ce qui concerne les questions de droit public, Ingres avait les idées étroites du bourgeois le plus borné; il touchait au Prud'homme. Le moindre mouvement qui venait déranger l'apparent équilibre des choses lui paraissait un crime irrémissible et le jetait dans une sorte d'épilepsie. Lui, qui n'aurait pas tué une mouche, il ne parlait, dans sa fureur d'enfant, que d'arrêter, d'exécuter et d'exterminer tout l'univers.

Lorsqu'il eut perdu sa femme, ne voulant plus habiter au palais de l'Institut l'appartement où elle était morte, il vint au ministère de l'intérieur — M. Dufaure était alors ministre — demander une indemnité de logement. Chargé de la direction des Beaux-Arts, je reçus la visite de M. Ingres que je connaissais à peine. Il se présenta d'un air très-poli, mais très-farouche, comme un homme qui aurait été bien aise d'essuyer un refus pour avoir l'occasion de maudire une révolution quelconque dans la personne d'un de ses fonctionnaires. Il fut un peu surpris de l'accueil plein de déférence et de respect que naturellement je m'empressai de lui faire, et comme sa demande était d'ailleurs très-légitime, elle lui fut gracieusement accordée. Ingres se retira désappointé et mécontent.

Au beau milieu de la guerre civile, pendant que la fusillade et le canon retentissaient dans les rues, Ingres échappait à ses inquiétudes et à ses terreurs en peignant la Vénus Anadyomène, qu'il avait commencée à Rome en 1807 et qu'il gardait dans son atelier depuis quarante ans. Jamais un peintre n'avait retourné la toile où cette figure était ébauchée, sans en admirer la beauté, la grâce, le grand goût. Ingres la termina en 1848 pour M. Frédéric Reiset, et c'est un des ouvrages qu'il a exécutés avec le plus de tendresse. Il y a mis toutes les séductions, toutes les caresses du pinceau. Vénus sort de l'onde,

Ruisselant, vierge encor, des larmes de sa mère,

et des Amours, ravis de la voir si belle, lui présentent un miroir de métal poli. Toute la figure est charmante au premier aspect, et le tableau délicieux; cependant un léger défaut nous semble la déparer dans le modelé du genou. Les enfants qui, en se jouant sur l'eau, entourent la déesse et sourient à sa beauté, paraissent amoureux d'elle et sont eux-mêmes adorables. Ingres n'a rien fait de mieux que ces amours, pas même les anges du *Vœu de Louis XIII.* Un jour, c'était à l'exposition universelle de 1855, — comme M. Thiers lui faisait les plus vifs éloges de sa *Vénus*, disant qu'on y trouvait à la fois le caractère et le style, la poésie de la pensée et l'excellence de la touche, Ingres ajouta : « et le modelé dans le clair. » C'est en effet une qualité précieuse de cette peinture que le nu y est modelé en pleine lumière avec d'insensibles demi-teintes et des nuances délicates de bleu, subordonnées d'ailleurs à la grande teinte de la figure presque entièrement monochrome.

Décidément la fable et l'antiquité étaient pour Ingres les vraies sources de son inspiration. On eût dit une âme de païen dans un être moderne.

Moderne, il le devenait de plus en plus en vieillissant, et dans les dernières années de sa vie, nous l'avons dit, il se plaisait à la lecture de Shakspeare. Au *verso* d'un billet qu'il écrit à M. Marcotte, il transcrit sans réflexion ce passage du grand poëte romantique : « L'homme qui n'a aucune musique en lui-même, qui n'est point ému par l'accord des sons harmonieux, est né pour la ruse, les trahisons, les querelles. Les mouvements de son âme sont froids comme la nuit, ses affections ténébreuses comme l'Érèbe. Ne vous fiez pas à un tel homme. »

« Shakspeare. »

Que l'auteur de l'*Œdipe* et du *Virgile* ait aimé, ait compris Shakspeare, cela étonne au premier abord, et ce qui étonne surtout, c'est qu'il ait placé la figure du poëte anglais dans l'*Apothéose d'Homère*. On aurait de la peine à se l'expliquer, si l'on ne savait qu'il y eut dans Ingres deux personnes étrangement soudées en

une. C'était en effet un mélange de réalisme et de noblesse, un Grec romantique.

LVIII.

Cinq ans s'étaient écoulés depuis la mort du duc d'Orléans, et les cartons que Louis-Philippe avait commandés à M. Ingres pour les vitraux qui devaient orner la chapelle de Saint-Ferdinand à Sablonville et la chapelle de Dreux n'étaient pas encore terminés. Le peintre en avait commencé les études en 1842, l'année même de la mort du prince; mais il ne mit la dernière main à ses cartons, pour les deux chapelles, qu'en 1848. Considéré sous le rapport du dessin, Ingres n'a jamais été plus grand, plus fort, plus maître. Quand on a vu au Luxembourg les cartons qui ont servi de modèles pour les vitraux, quand on a vu chez M. Gatteaux, ou à l'exposition faite en 1867 dans les galeries de l'École des Beaux-Arts, les études d'après nature qui ont précédé l'exécution de ces grands dessins, on sent qu'il est impossible de placer un tel dessinateur à un autre rang qu'au premier. Mis en présence de la nature, Ingres est un artiste tout à fait supérieur. Il réunit toutes les qualités du dessin, la naïveté et la certitude, l'émotion et le savoir, la vérité du trait et l'énergie de l'accent. D'autres cachent leur timidité sous des airs résolus, et l'on s'aperçoit que leur hardiesse facile en apparence n'est que le « courage du poltron, » comme l'a si bien dit M. Henri Delaborde, ou bien ils font montre de leur savoir, à la façon de Bandinelli, et transforment en un superbe exemple de pédant ce qui doit être la leçon loyale d'un maître. Ingres devant le modèle est plus sincère. Il est plus résolu à la fois et plus contenu. Ce que lui inspire la nature, telle qu'il la voit, est un mélange de respect et d'enthousiasme. Tout entier au sentiment des formes et de leur caractère, il les rend avec une vérité intense, avec tant de vivacité et d'autorité, que les misères ou les laideurs de l'être vivant qui pose sont rachetées par la franchise même et la décision que met le

peintre à les accuser. C'est ainsi que, dans l'ordre moral, un défaut qu'on avoue sans détour, un vice fièrement confessé, se changent en qualités parfois, ou du moins se font plus aisément pardonner.

Les dessins pour les figures nues de saint François d'Assise, de saint Antoine de Padoue, de sainte Clotilde, de sainte Hélène, sont autant de chefs-d'œuvre improvisés qui ont déjà le cachet de l'art avant que l'artiste ait songé à y en marquer l'empreinte. Vues sous le jour intime de l'atelier, loin de tous les yeux profanes, ces figures prises sur le vif et individuelles ont néanmoins un avant-goût de grandeur qui étonne, une sorte de majesté future que l'on pressent, que l'on devine à travers les familiarités du crayon, pressé d'obéir. Elles n'ont pas encore reçu le baptême héroïque, et déjà pourtant elles peuvent soutenir la lumière et les regards du dehors. Que sera-ce quand la toilette du style les aura rendues dignes d'entrer dans la peinture d'histoire, ou de briller aux verrières d'un monument!

Pour dessiner ces études sans prix, Ingres s'est servi tout simplement de la mine de plomb. Chacun de ses coups de crayon enveloppe une forme, définit un muscle, et tandis que la plupart des dessinateurs, en traçant leurs contours, s'arrêtent à mi-chemin pour les vérifier, pour en corriger les inflexions, Ingres semble avoir prévu le trait qu'il dessine et l'avoir si bien médité qu'il lui imprime du premier coup l'allure qu'il faut, le tour qui sera le plus expressif. L'intérêt qu'il sait mettre dans ces premières formules de sa pensée est si vif, qu'on serait embarrassé de choisir entre le dessin fait pour le carton et le carton fait pour le vitrail. Ce qui chez d'autres n'est qu'un brouillon, chez lui, déjà, est une écriture.

Les vitraux de la chapelle de Saint-Ferdinand et ceux de la chapelle de Dreux peuvent compter au nombre des plus belles choses de notre temps, et Ingres y a exprimé l'idée religieuse tantôt avec une grâce touchante, comme dans les figures de sainte Hélène et de sainte Hildegonde, tantôt avec une gravité solennelle, comme dans les saints Philippe et Ferdinand, auxquels il a donné

la ressemblance du roi et de son fils aîné, tantôt avec un ascétisme imposant, comme dans les personnages de saint François d'Assise, dont les formes amaigries, macérées par le jeûne et la pénitence, transparaissent sous sa robe grise que serre une corde à nœuds. Le croirait-on? cet admirable saint François est tiré d'une méchante image à deux sous, achetée par Ingres à Assise. Mais quelle façon d'emprunter! quelle faculté heureuse que celle de frapper au coin du beau ce qui est du dernier misérable! Pour ce qui est du saint Raphaël, cet archange doux et superbe, qui lève au ciel ses mains jointes au-dessus de sa tête, en regardant les spectateurs comme pour les inviter à l'adoration, au *sursum corda*, je n'hésite pas à dire que c'est une figure sublime.

Le sentiment religieux, dans ce qu'il a de tendre, d'évangélique et de vraiment chrétien, a été bien mal rendu par les peintres de l'école française, au moins depuis la Renaissance; on ne le trouve guère que dans les ouvrages de Lesueur et d'Hippolyte Flandrin. Un jour que nous lui parlions de son élève, Ingres nous disait: « Je n'ai jamais pu, comme lui, arriver à l'expression mystique. » La vérité est que le *Saint Symphorien* est sous ce rapport une exception dans son œuvre. Encore faut-il avouer que le caractère en est héroïque plutôt que religieux, et que l'idéal chrétien y est exprimé, non pas selon la modestie de l'Évangile, mais avec une fierté de cœur que des païens eussent aussi bien admirée. Les vitraux de Saint-Ferdinand et de Dreux, les vierges d'Ingres, notamment la *Vierge à l'hostie*, qui fut peinte à Rome et achetée par le grand-duc héréditaire de Russie, aujourd'hui l'empereur Alexandre, et repeinte avec variantes pour le ministère d'État, — ont ce caractère altier tout aussi bien que le *Saint Symphorien*. Ses vierges sont des femmes sévères, aux beautés amples et terrestres, aux carnations pleines, aux mains fuselées, mais garnies de chair et un tant soit peu lourdes, comme celles de Raphaël. Elles montrent plus de hauteur que de tendresse, et elles ont dépassé l'âge de la candeur et de la délicatesse virginale. C'est là le caractère de la Vierge dans le *Vœu de Louis XIII*, et celui de la *Vierge à l'hostie*. La pau-

pière est baissée, mais le cou se relève et la tête est même légèrement inclinée en arrière, de sorte que, tout en s'humiliant devant l'hostie rayonnante, la Mère de Dieu est remplie d'orgueil et de majesté; elle commande le respect bien plus qu'elle n'inspire la prière et la componction.

LIX.

Depuis la mort de sa femme, Ingres n'avait d'autre compagnon assidu que le travail, « un des bonheurs de la vie, » suivant son expression. Mais ce bonheur ne lui suffisait point. Arrivé à l'âge de soixante-dix ans, il portait le poids de la solitude, et lui, qui était resté un enfant pour bien des choses, il sentait amèrement l'absence de ces soins intérieurs auxquels il avait été habitué durant près de quarante ans. Pour le distraire, quelques amis lui avaient conseillé le voyage. Au mois de juillet 1850, il fit une excursion à l'île de Jersey, mais sans y trouver aucun plaisir, bien qu'il y fût attendu par une famille qui lui avait préparé une chambre parfaitement confòrtable; c'est lui qui le dit dans une lettre à M. Marcotte, et il ajoute :

« ... On m'a promené tout le jour, et effectivement j'ai vu un très-joli pays; mais moi, il me faut autre chose qu'une ville anglaise qui n'est composée que de boutiques et d'Anglais. De là je suis donc reparti pour Granville, où je n'ai pas été fâché de retrouver la France, quitte de la mer par une traversée qui m'a bien secoué en allant. J'ai regagné l'intérieur à Avranches, où je me suis reposé trois jours chez un excellent ami, M. Martin[1]. Là je croyais trouver une belle cathédrale, mais je n'y ai trouvé que le terrain.

« De là à Caen, où j'ai admiré ces belles églises et surtout

1. Celui, sans doute, dont Ingres a dessiné le portrait qui figurait dans l'Exposition de 1867, à l'École des Beaux-Arts. M. Martin était l'ancien ministre de France auprès du roi de Hanovre.

leur extérieur, car il n'y a rien dedans, et vu le musée, qui n'est pas mal. Je me suis ennuyé à battre le pavé devant moi, mes poches pleines de cerises et les mangeant dans les rues, mais sensible à rien, et, à vrai dire, il n'y a rien à voir que des gens qui végètent et vivent comme des choux, sans les beaux-arts. J'avais heureusement apporté un livre trésor, les auteurs grecs dans un seul volume. Alors ayant terminé mes cerises, je rentrais tristement dans ma chambre à l'hôtel, où j'allais lire Pindare et avec un certain plaisir. Avec tout cela, je me suis roidi et j'ai dit : Tu l'as voulu, eh bien, tu iras jusqu'au bout, et tu sauras ce que c'est que la province et apprendras plus que jamais qu'on ne voyage pas tout seul impunément, et que, malgré la terrible vie de Paris, il n'y a que lui d'habitable ou l'Italie.

« M'y revoilà donc, et j'y ai retrouvé ma triste vie cependant, et j'ai subi hier, mon digne ami, une fatale et bien triste journée, le bout de l'an de ma pauvre et bien-aimée et bien regrettable femme à jamais. Tout le monde et mes amis ont été la pleurer avec moi à l'église, où je n'ai rien omis, par les tendres soins de mon cher Gattaux, pour une mémoire digne d'elle, s'il était possible; mais, hélas! rien ne m'a été rendu et mes regrets seront éternels[1]. »

Il n'est pas fait pour l'homme, le mot *éternel*. La capacité du cœur humain pour la douleur a des bornes aussi étroites que la puissance d'être heureux. Cela est triste à dire et consolant tout ensemble : pour nous souvenir longtemps des êtres les plus chers, il nous faut désobéir à la nature, qui nous a ordonné l'oubli.

Ingres ne songeait point à se remarier; mais ses amis les plus proches y songeaient pour lui, voulant l'arracher à son isolement pour lui procurer une tranquillité d'esprit, une paix intérieure, qui profiteraient à sa gloire. Ce ne fut pourtant qu'en 1852, deux ans et demi après la mort de sa femme, que le peintre prêta l'oreille

1. Lettre du 28 juillet 1850.

aux propositions qu'on lui fit de se remarier. Dans l'intervalle, il ne fit guère que des portraits. Il était sollicité de toutes parts, d'autant plus qu'on le savait libre désormais de ses engagements envers le duc de Luynes, et, bien qu'il professât une aversion constante pour ce genre d'ouvrage, il ne laissa pas d'y employer entièrement les deux années qui s'écoulèrent jusqu'à son second mariage.

« Oh! hélas! je fais des portraits, et, malgré les brillantes expressions dont s'est servi notre belle et bonne Mme Moitessier, il n'est pas moins vrai que la partie n'est pas gagnée encore, ce qui se décide cependant à partir d'aujourd'hui, première séance de cette terrible et belle tête. A deux heures, elle vient de Villiers exprès, priant Dieu qu'une saignée ordonnée par le saigneur Magendie n'ait rien altéré à ces beaux yeux, à ce divin visage. Je ne crois pas cependant attaquer aujourd'hui, à cause que j'ai dû, par devoir et juste hommage, me rendre hier avec notre cher Gattaux aux Andelys, pour y inaugurer avec toutes les gloires, messes pontificales de Mgr d'Évreux, discours à n'en plus finir et enfin banquet, la statue du Poussin sur la place d'Andelys, de manière que ce matin je n'ai pas ma tête à ma tête.

« J'ai ébauché, *voyez* Mme de Broglie au contentement général et cela sans peine, et celle-ci, notre belle avec toute sa bonté (Mme Moïtessier), ne peut s'empêcher de me rappeler qu'il y a sept ans qu'elle est commencée. Oh! portraits, portraits, que vous ai-je fait? »

Ce qui l'irritait surtout quand il peignait des femmes du monde, c'est qu'il ne pouvait obtenir d'elles une pose soutenue et suivie : à tout instant elles se dérangeaient pour venir voir leur image commencée en frôlant le chevalet de leurs robes de soie, ou bien pour donner quelque soin à la parure qui devait être fixée sur la toile. Il disait à l'une d'elles dans un moment d'impatience : « Je voudrais pouvoir vous donner cinq francs, madame, vous seriez forcée de garder la pose comme font les pauvres filles que nous payons tout exprès. »

Ingres, en effet, ne se contentait point de cette ressemblance générale et d'aspect qui suffisait le plus ordinairement à Van Dyck. Ce grand peintre, on le sait, avait l'habitude de retenir à dîner ceux qu'il devait peindre, afin de mieux saisir l'expression de leurs traits dans le laisser-aller de la causerie, au moment où ils oublieraient ses regards. Après avoir dessiné en un quart d'heure, aux deux crayons sur papier gris, la tête de son modèle, il lui donnait congé et ne le faisait revenir que lorsque ses élèves avaient peint le portrait d'après ce dessin et d'après les habits que la personne avait envoyés, et quand il n'avait plus, lui Van Dyck, qu'à donner les derniers glacis et les dernières touches. Ingres procédait avec plus de rigueur : il voulait que le modèle restât exactement dans la pose choisie; que ses habits fussent portés par lui et non par un autre afin qu'il y pût reconnaître les plis que comportait l'embonpoint ou la maigreur des membres recouverts, les mouvements habituels du corps, et qu'ils eussent bien la tournure que le tempérament de chacun imprime à ses vêtements. Il tenait à particulariser ses portraits au dernier point et en toute chose. Une mèche de cheveux, la forme précise d'un ongle, l'accident d'une cravate, le tour d'une dentelle, rien n'était pour lui indifférent; rien n'était inutile à l'accentuation du caractère. Plus que personne il y faisait contribuer les accessoires.

Pour obtenir le portrait qui a excité l'admiration de tout le monde à l'exposition du quai Malaquais, M. Bertin aîné dut se résigner au supplice des trop nombreuses séances que le peintre eut la cruauté de lui imposer et le courage de s'imposer à lui-même. Il en fut ainsi pour Mme de Rothschild, dont le portrait est un des plus beaux, des plus riches, des mieux colorés que l'artiste ait peints.

LX.

Ici se présente une réflexion importante à faire touchant les portraits d'Ingres. La peinture veut l'unité d'effet par la couleur, et c'est là ce qui embarrasse les maîtres que préoccupe le triomphe du dessin. Ils veulent montrer les formes; ils tiennent au raffinement du contour; alors, au lieu de colorer, ils colorient, et, recouvrant de teintes juxtaposées leur modelé savant, ils font valoir justement ce que les coloristes auraient sacrifié. Ingres, pour ressaisir l'unité, supprime les colorations locales de la chair et il ne tient guère compte que des jeux de la lumière. Ainsi, pour lui, la chair est une; elle est monochrome. Les nuances de la peau sont passées sous silence; la tête, les mains ne présentent d'autres détails que ceux du clair et de l'ombre, d'autres différences que celles des parties osseuses aux parties molles, du lisse au rugueux; la prunelle de l'œil est simplifiée; elle est agrandie par la prétérition des menues variantes qui la divisent. Le regard en devient moins scintillant, moins vif; mais il est aussi moins fiévreux, plus imposant, plus profond, plus pensif.

Donc, à vrai dire, ce qui manque aux portraits d'Ingres, surtout d'après des modèles jeunes, — j'excepte les portraits de Mme Devauçay et de Mme de Senonnes, — c'est l'éclat des chairs; l'artiste les a le plus souvent peintes à l'huile comme il les aurait peintes à fresque. Au contraire, tout ce qui tient à l'ajustement, drap, soie, satin, linon, dentelle, cachemire, est exécuté avec une habileté extraordinaire, avec amour même, et pourtant, chose inconcevable, les accessoires, bien que rendus précieusement et merveilleusement, ne le disputent pas au principal. Ils laissent dominer l'énergie du caractère et la dignité du style. Le portrait de Mme de Rothschild est un exemple curieux de cette conciliation entre deux éléments contraires.

Ce portrait représente une exécution complaisante et caressée

dans les ajustements et les pierreries, sans que le personnage représenté soit écrasé par la magnificence de ce qui l'habille et la richesse de ce qui l'entoure. Surprise dans l'attitude naturelle d'une causerie de salon, Mme de Rothschild est assise sur un canapé de velours grenat, vêtue d'une robe de satin cerise avec des bouffants de gaze et coiffée d'une toque de velours noir, à laquelle sont agrafées deux aigrettes retombant avec grâce des deux côtés de la tête. Elle est accoudée sur son genou; sa main gauche effleure son menton ; de la droite, elle tient négligemment un éventail. Le fond damassé de l'appartement est d'un ton neutre, entre le gris et le vert. Cette fois, la tête, le col, les épaules, les bras, sont d'une peinture forte et généreuse que M. Ingres, n'a pas toujours rencontrée dans l'imitation des chairs. Je ne parle pas du modelé, qui est ici, comme ailleurs, large et fin, c'est-à-dire vu dans la masse et accusé, dans certains détails, avec une insistance inattendue; je parle du ton de chair qui, parfois, chez Ingres, manque de tendresse, de vérité, de charme et de blond. Ici, la carnation est vraie et suffisamment exprimée, quoiqu'elle le soit par un pinceau lisse, onctueux et propre, qui évite avec horreur les grumeaux de la pâte et la grossièreté des épaisseurs. Dans ces beaux bras, si bien attachés et si fermes, on voit transparaître le sang et transpirer la vie. La robe de satin, les colliers, les perles, les bracelets, les diamants et les plumes, bien que d'une exécution à la Holbein, enrichissent le portrait sans l'éclipser. Il se trouve par miracle que le style de la figure l'emporte sur le précieux du costume, sur les coquetteries de la parure, et s'affirme malgré l'opulence environnante.

Ainsi à l'inverse de Van Dyck, par exemple, qui concentre sur la tête tout l'éclat de sa peinture, qui réserve pour le visage et pour les mains le luxe de la palette et les touches lumineuses, tandis qu'il glisse en maître sur les accessoires habilement subordonnés, Ingres travaille avec amour et comme un réaliste consommé tous les détails de l'ajustement, toutes les richesses qui doivent accompagner l'expression du masque; il livre en pâture aux yeux les objets voyants et brillants, et il ménage pour l'esprit le côté le plus

noble du spectacle. Ce qui doit amuser le regard est délicatement fini ; ce qui s'adresse à la pensée est sobrement peint et ramené à une sorte d'unité de couleur qui rappelle la monochromie sculpturale.

Ce système, qui est dangereux, ne lui a pas toujours réussi. Dans le portrait en buste de Mme Moitessier, dont la belle tête est prise dans une étude imitée de la Flore pompéienne (un doigt sur la joue), le regard est distrait par les ramages malencontreux d'une robe fond clair, d'autant plus gênante pour l'œil qu'elle est mieux rendue. En revanche, le portrait de Mme Gonse, représentée à un âge où l'on tient à montrer des épaules bien conservées et de beaux bras, est un morceau admirable, parce que tout y est sacrifié à la prédominance des chairs, qui sont exprimées d'une manière plus rapprochée de la nature et plus vraie.

LXI.

Les portraits étaient pour Ingres un instrument de fortune. On les lui payait fort cher, et, bien qu'il eût juré de n'en plus faire, comme il y avait quelque chose de flatteur dans cette élévation des prix qu'on lui offrait, il ne savait pas tenir son serment, surtout quand il s'agissait de résister à une jolie femme.

« Mme de Foucault m'a ajourné le 9 octobre à mon atelier de l'Institut par la plus charmante lettre. Comment lui en vouloir? — Je suis d'autre part à mon poste pour recevoir Mme Gonse; elle est malade sur son canapé. Du moins ai-je à travailler et en finir un ce mois-ci. Mme Reiset m'engage à aller à Enghien. Je suis ici tout seul; mes amis sont tous absents : Gatteaux est tout à sa campagne ou à son Institut. Mais le plus fort, c'est d'être privé de vous voir dans ce petit paradis le Poncelet avec votre douce et bonne amitié, et celle de cette bonne madame et de ses chers enfants. J'espère cependant qu'une fois sorti de ces embuscades de portraits... mais que dis-je? une bourriche superbe de Mme de Rothschild vient de

semer la terreur dans mes esprits, car, à n'en pas douter, le portrait de M. de Rothschild est au bout. Comment faire ? comment ? si je n'ai pas eu de caractère avec les femmes, je n'en manquerai pas avec les hommes : je m'en tirerai.

« Je vous dirai aussi que par tous ces embarras j'ai manqué une occasion que je ne retrouverai plus peut-être, celle d'aller à Berlin, où je suis désiré. Mon ami M. Hittorf m'aurait amené, et il part seul aujourd'hui[1]. »

LXII.

Au commencement de l'année 1852, Ingres se maria en secondes noces avec Mlle Delphine Ramel, qui avait quelque trente ans de moins que lui, et qui était une nièce de M. Marcotte. Il trouvait en cette union, entre autres avantages, celui d'avoir autour de lui toute une famille et de pouvoir faire chez lui de la musique, ce qu'il aimait par-dessus tout. Arrivé à une assez belle aisance, il songeait à s'installer à Paris dans un hôtel dont il ferait l'acquisition. M. Thiac, son notaire, l'engageait à acheter un joli hôtel situé vis-à-vis la présidence du Corps législatif, rue de l'Université, 95, bâti en pierres de taille depuis douze ans, et qui allait être mis à prix à cent mille francs, pour être adjugé même sur une seule enchère. M. Gatteaux, qui était pour Ingres un conseiller en toute chose, et une sorte de tuteur quand il s'agissait d'affaires, M. Gatteaux approuvait cette opération. Mais le projet n'eut pas de suite. Le nouveau ménage prit successivement deux appartements rue de Lille, pour être proche de M. Gatteaux, et il eut bientôt à sa disposition une charmante villa qui fut achetée par la famille Ramel à Meung-sur-Loire, dans le département du Loiret, et

1. Lettre à M. Marcotte, datée du 1er octobre 1851. Je répète ici qu'en transcrivant les lettres d'Ingres, j'ai respecté son orthographe, particulièrement dans les noms propres, qu'il a presque toujours estropiés. Jamais, par exemple, il n'a su l'orthographe du nom de son meilleur ami, M. Gatteaux.

où l'on ménagea naturellement un atelier pour Ingres. A partir de cette époque, je remarque dans les lettres du peintre plus de sérénité, plus de calme. Il entre dans la vieillesse avec tous les honneurs de la vie, plein de santé encore et plein de vigueur. La fortune ne lui marchande plus aucun succès. Il est le grand pontife de son église, le chef reconnu de l'École française. Tout lui vient à point, maintenant, parce qu'il a su attendre.

Un de ses triomphes, ce fut le plafond qu'il peignit pour l'Hôtel de ville, l'*Apothéose de Napoléon Ier*. Ingres l'avait conçue comme un camée colossal. Le héros est représenté nu, sur un quadrige olympique et couronné par une Renommée, tandis qu'une Victoire ailée — figure adorable, création de génie — le conduit au Temple de la gloire, étincelant d'or, rayonnant de lumière. Au-dessous du char s'élève un trône vide qui se détache sur un fond de mer azurée où l'on distingue une île sombre; à gauche, la France levant la tête vers l'apparition du nouveau dieu; à droite, l'anarchie combattue par je ne sais quelle figure symbolique, une Thémis sans doute, assez malheureusement empruntée de la figure qui, dans le *Saint Symphorien*, représente la mère du martyr. Dessinée avec énergie sous des formes athlétiques, cette partie de la composition, sans liaison aucune avec la partie supérieure, présente des raccourcis recherchés qui jurent avec l'intention évidente de donner à ce plafond le caractère d'un doux bas-relief ou plutôt d'une immense pierre gravée.

A l'époque où il se produisit, ce manifeste politique en peinture était capable d'indisposer et même d'irriter beaucoup de spectateurs. Cependant la bourgeoisie, toute froissée qu'elle était alors, consentit à admirer les parties vraiment admirables de cette *Apothéose*, je veux dire la figure du héros triomphant sur son char attelé de quatre chevaux superbes, conformes aux traditions du grand art et dessinés dans le sentiment de la plus haute sculpture, par un artiste à qui étaient familières les frises antiques et ces monnaies, frappées à Tarente ou à Syracuse, sur lesquelles frémissent des attelages héroïques. Le plafond d'Ingres était si bien fait

pour rappeler le style des médailles, qu'un de ses élèves, M. Oudiné, en a fait une excellente sans avoir presque à diminuer les saillies et à supprimer des plans, par une convention numismatique. Quant à l'exécution de la peinture, elle était lisse, ferme, facile, et, autant qu'il nous en souvient, on n'y sentait point ou l'on y sentait fort peu la main alourdie d'un vieillard.

Exposée par Ingres dans la maison de M. Gatteaux, rue de Lille, 47, où il l'avait peinte, l'*Apothéose de Napoléon Ier* attira beaucoup de monde. Les amis d'Ingres étaient pour la plupart des orléanistes, peu disposés, il faut le dire, à goûter les allusions du peintre et à partager l'exaltation de ce qu'il avait exalté. Aussi voyait-on dans la foule des visiteurs quelques spectateurs silencieux, au sourcil froncé, et des femmes élégantes qui faisaient la moue. Mais ces nuances de mécontentement échappèrent à Ingres, ou du moins il ne voulut pas les voir. L'empressement de la société officielle put lui faire illusion sur l'unanimité de l'admiration publique. On en peut juger par la lettre suivante écrite à M. Marcotte le 1er février 1854 :

« ... Je puis cependant aujourd'hui vous écrire moi-même, quoique la moitié de ce moi-même s'en soit acquittée jusqu'ici mieux que moi sous un certain rapport; car elle dit bien mieux que moi, excepté cependant ce qui part aussi du cœur.

« Mon tableau fini, j'ai ouvert les portes, et vraiment je ne pourrais vous dire, sans blesser ma modestie, tout ce que l'effet a produit sur les spectateurs et ce qu'il produit encore, car les voitures sont à la porte, et je suis dépassé dans les demandes qu'on me fait pour le voir. C'est un feu grégeois qui a gagné le monde parisien, et enfin *grands et petits* en sont tous occupés, étonnés, charmés *al di sopra il mio merito...* mais il faut, pour être sage, jouir modestement de sa bonne fortune, comme savoir supporter la mauvaise. Le ministre d'État m'a dit plusieurs fois que l'empereur désirait voir mon ouvrage ; mais je n'y compte pas. Toute sa famille y est venue et ils en ont été on ne peut plus satisfaits. Tout le monde dit que c'est dommage que cette si belle œuvre soit des-

tinée à un plafond, et le ministre désire en faire faire une copie, et que l'original soit le diamant de l'Exposition universelle de 1855. Mais c'est assez de moi : parlons de vous... »

Une lettre de Mme Ingres à son oncle rend compte de la visite que fit Napoléon III à M. Ingres pour voir l'*Apothéose de Napoléon Ier*. Le peintre reçut l'empereur au bas de son escalier, et lui fit avec lucidité et avec esprit les honneurs de sa peinture. Il lui en indiqua toutes les pensées et il lui expliqua le caractère de l'exécution, lui laissant le soin de traduire à l'impératrice les mots : *in nepote redivivus*, qui étaient inscrits comme un exergue sur ce tableau-médaille. « Enfin, on a été charmant de part et d'autre, dit la lettre, et M. Ingres s'est tiré à merveille de cette réception. Il a même eu quelques à-propos des plus heureux. »

Une chose que la lettre ne dit point, mais qui nous fut racontée deux ou trois jours après, c'est que l'empereur et ses officiers, tous grands connaisseurs en chevaux, furent un peu surpris de la physionomie des coursiers que l'artiste avait attelés au char de son héros, et qu'ils ne trouvaient guère semblables à ceux des écuries du Louvre. A la vérité les hommes qui n'ont pas une certaine habitude des choses d'art, et qui, faute d'une éducation toute spéciale, s'imaginent que la peinture est, selon les définitions anciennes, une simple imitation de la nature, ceux-là ont quelque peine à comprendre cette opération de l'esprit par laquelle on remonte du particulier au général, c'est-à-dire des formes naturelles aux formes typiques. Un spectacle purement allégorique et idéal ne saurait comporter l'image de ce que nous avons chaque jour sous nos yeux, et au contraire tous les traits d'une semblable composition nous doivent transporter dans un monde supérieur où la vérité naturelle serait déplacée, où le vraisemblable suffit. Faute d'être initiés à ces conventions qui sont l'art lui-même, quelques-uns des visiteurs trouvèrent étranges les allures des chevaux dans l'*Apothéose de Napoléon*, et l'un d'eux, s'adressant à Ingres avec une insensible pointe d'ironie, lui dit : « Vous avez sans doute peint ces chevaux

d'après nature? — Certainement, monsieur, lui répondit le peintre, et les modèles, vous le savez, ne manquent pas... Il ne faut que descendre dans la rue pour y rencontrer des chevaux de fiacre. »

Spirituelle réponse et vraiment topique. Voilà comment un artiste qui ne cessait de recommander à ses élèves l'étude respectueuse et assidue de la nature, savait pour son compte s'élever, quand il le fallait, au-dessus des accidents de la vérité naturelle, pour n'en prendre que l'éternelle essence.

LXIII.

Pendant ce temps on se préparait à l'Exposition universelle de 1855. C'était la première fois que s'ouvraient ces jeux olympiques de l'art, et que tous les peuples allaient descendre dans l'arène pour lutter à qui serait, non pas le plus féroce, mais le plus aimable; non pas le plus terrible, mais le plus beau.

Le prince Napoléon, mis à la tête de cette grande entreprise, y apportait une vive intelligence, beaucoup de zèle et, en ce qui touche les questions d'art, une prédilection marquée pour les œuvres de style, qu'il avait appris à estimer dès sa première jeunesse, ayant été élevé à Florence. La peinture d'Ingres étant, parmi les choses modernes, l'objet de sa plus grande admiration, il invita le maître à réunir tous ses ouvrages pour les envoyer à la grande Exposition qui se préparait. Ingres demanda du temps pour réfléchir. Au mois d'août 1854, il était encore hésitant : « Par ma direction, écrit-il, et l'intelligence rare de mes deux enfants, les Balze, que j'ai élevés comme seconds moi-même, me voilà riche en grands ouvrages que je pourrai montrer avec un travail des plus agréables au public de 1855, si j'expose, car je ne suis pas encore décidé. Je comprends aujourd'hui, si l'intelligence divine de Raphaël peut se comprendre, comment il a pu tant produire d'œuvres de peinture, par ce que j'ai produit en plus, depuis quelque temps, par le secours de mes deux élèves, qui peignent pour ainsi dire

comme moi pour l'exécution, exécutant le beau matériel de mes ouvrages, mais sous ma continuelle direction, pendant que je les termine de mon côté [1]. »

Envoyer tous ses ouvrages à l'Exposition universelle! affronter le jugement de l'Europe entière, se livrer aux caprices d'une multitude de spectateurs, dans laquelle se trouveraient des rivaux, des jaloux, des ignorants aveugles et des juges aveuglés!... cela valait bien la peine qu'on y réfléchît. Ingres ne se dissimulait point que ses tableaux, austères, expressifs par les raffinements du dessin et beaux par le style, pâliraient auprès de morceaux poussés à l'effet, et qu'il n'aurait pas le loisir de se faire entendre au milieu du tapage qu'allaient produire tant de coloristes, vrais ou faux. Il se figurait sa peinture comme une sonate de Haydn qu'il faudrait jouer pour les oreilles délicates, à côté d'un orchestre en plein vent. Surtout il ne supportait point l'idée d'être confronté directement avec Eugène Delacroix, prévoyant que la foule irait de préférence là où l'appellerait la couleur.

Pour vaincre ses répugnances, on promit à Ingres de lui réserver un salon à part, où il arrangerait son exhibition lui-même tout à son aise, et dont il aurait la clef jusqu'au jour de l'ouverture. Cette concession, d'ailleurs si flatteuse, le décida. Il est juste d'ajouter que les tableaux d'Ingres et ceux qu'allaient exposer Eugène Delacroix, Horace Vernet, Decamps et autres, ne pouvaient que souffrir d'être mis en présence et se nuire réciproquement.

Ingres parvint à rassembler trente-huit tableaux, qui constituaient un ensemble imposant, et qui, en somme, étaient le meilleur de son œuvre. Cependant il manquait à son exposition trois toiles excellentes : le *Virgile lisant l'Énéide*, la *Source*, qui n'existait encore qu'à l'état d'ébauche, bien qu'elle eût été commencée en Italie depuis plus de trente ans, et enfin un morceau exquis, la *Stratonice*, qui était à Florence, dans la galerie de M. Anatole Demidoff. Il va sans dire que la montre de ces trente-huit peintures

1. Lettre à M. Marcotte, du 13 août 1854.

fut préparée avec des soins infinis, de manière à les faire valoir l'une par l'autre. Les œuvres où le sentiment de la couleur s'était fait jour, comme la *Chapelle Sixtine*, brillaient comme des bijoux dans ce milieu sévère. La Vierge du *Vœu de Louis XIII* resplendissait de lumière, entourée qu'elle était de compositions qui pour la plupart présentaient les tons mats de la fresque. Les teintes cendrées du *Saint Symphorien* paraissaient plus naturelles et moins tristes dans une exposition aussi grave d'aspect, et le spectateur, une fois accoutumé au jour adouci d'une chambre ainsi décorée, se sentait invité au recueillement; il se trouvait transporté comme dans un temple où le culte aurait été plus solennel, le rhythme plus lent, la pensée plus haute.

Quelques adeptes furent admis à voir par anticipation le Salon d'Ingres; mais le peintre, jaloux de ménager son effet et de rester dans le mystère jusqu'au jour de l'ouverture, tenait sa porte rigoureusement fermée à tous ceux qui n'étaient pas ses intimes. Un jour, cependant, Eugène Delacroix, qui avait ses petites entrées au palais de l'avenue Montaigne, fut curieux de pénétrer avant tout le monde dans cette chambre mystérieuse, parvint à fléchir le gardien et se donna le plaisir de regarder en silence les tableaux d'Ingres jusqu'à l'heure où le maître devait venir. Celui-ci étant arrivé au moment où Delacroix se dirigeait en hâte vers les galeries de l'École française, se douta de quelque indiscrétion de la part du gardien, et lui dit d'un air sombre : « Quelqu'un n'est-il pas entré ici!... Ça sent le soufre... »

Tel était le singulier esprit, telles étaient les haines vigoureuses de cet homme entier, inexpugnable dans ses convictions, incapable de modération et de justice à l'égard de ses ennemis, partial comme un chef d'école, opiniâtre comme un sectaire.

LXIV.

Clairvoyant, Ingres ne l'était guère que pour les siens. Il ne rendait justice qu'aux gens de son bord. Ceux-là, il les appréciait avec beaucoup de finesse et de justesse, et ses sentences étaient frappées au coin d'une vérité vive, sans banalité comme sans détour.

« J'ai vu hier avec M. Hittorf, mais sans l'auteur, que je n'ai pas trouvé, la chapelle de M. Perrin. Peinture froide, mais pleine de talent, d'un ton agréable, bon caractère religieux, et dans ses petits tableaux, des choses délicieuses, et le tout fait avec une conscience et un soin qui à eux seuls constituent un rare mérite, surtout aujourd'hui. Tout cela mériterait une juste approbation, qui doit être, je pense, et un petit rouge à la boutonnière... Paris est triste et ressemble à la très-ennuyeuse province, mais l'hiver ramènera tout et le travail aussi, malheureusement avec des portraits, non-seulement peints, mais dessinés. J'en ai une ribambelle à faire ; Dieu soit loué, si c'est pour mes péchés ! J'aurais tant de plaisir à terminer ma Jeanne Darc et ma Vierge !

« Vous savez que Schnetz va à Rome comme directeur, et pour nous punir Horace va bouder en Afrique cet hiver[1]. »

Mais du moment que la prévention s'en mêlait, dès qu'il avait devant lui un homme du camp des coloristes, Ingres ne voyait plus parce qu'il ne voulait plus voir. Certains ouvrages d'Eugène Delacroix l'avaient séduit pourtant et subjugué, quand il avait été pris à l'improviste et qu'il avait dû s'exprimer naïvement et de prime saut. Entrant un jour chez M. Haro, qu'il affectionnait particulièrement, il aperçut au fond de l'atelier de restauration une toile qui

1. Lettre à M. Marcotte, du 23 octobre 1852.

lui arracha un cri de surprise : c'était un Christ descendu dans la grotte du tombeau. Sur l'escalier de la grotte éclairé à la Rembrandt, l'on voyait, si j'ai bonne mémoire, les saintes femmes et la Vierge qui s'appuyaient au rocher, chancelantes, ivres de douleur. « De qui est cela? c'est admirable! s'écria Ingres. — Cette peinture, dit M. Haro, après un moment d'hésitation, elle est d'Eugène Delacroix. — Eh bien, n'a-t-il pas fait aussi *la Barque du Dante ?*... Ah! vous le connaissez! Il paraît même que vous l'aimez beaucoup. — Oui, monsieur Ingres, je suis très-attaché à M. Delacroix. — Eh bien, embrassez-moi! »

LXV.

L'exposition particulière d'Ingres dans l'Exposition universelle de 1855 produisit une sensation profonde sur les étrangers. Les Français eux-mêmes en furent surpris parce que l'œuvre du maître se présentait à eux pour la première fois dans son ensemble. Dispersés, tous ces tableaux avaient été pour beaucoup de gens une dissonance au milieu de la peinture contemporaine. Réunis, rangés avec ordre dans une chambre à part, ils se fortifiaient, ils s'expliquaient l'un l'autre; ils apparaissaient comme le résultat d'une conviction persistante; ils constituaient l'enseignement supérieur d'un artiste qui s'était abreuvé aux sources pures; ce qui n'avait été pour bien des juges superficiels qu'une originalité ou une bizarrerie devenait une déclaration de principes, un système arrêté, voulu, senti et suivi. L'austérité de cette couleur *ingriste* qu'on avait regardée comme un effet de l'impuissance semblait être maintenant un sacrifice volontaire à l'expression de la pensée par le dessin. On put observer, du reste, que le peintre avait su par moments broyer des couleurs plus chaudes et plus riches dans la *Chapelle Sixtine;* oser un effet plus brillant dans le *Vœu de Louis XIII;* exprimer la vie et la chair dans les portraits de Mme de Senonnes, de Mme Gonse, de M. Ingres père et d'Ingres lui-même, à l'âge de vingt-quatre

ans ; pousser au dernier degré le rendu des étoffes et des objets matériels dans les portraits de M. Bertin et de M. Molé : on devait donc supposer que l'auteur de ces œuvres si fortes et si diverses n'était pas incapable de mettre au besoin de la franchise dans ses effets, du mordant et de la variété dans sa couleur, et que chez lui la simplicité de l'exécution et le silence ou plutôt l'apaisement des beautés purement optiques étaient une résolution prise au profit de l'expression par le caractère des formes, au profit de l'éloquence par l'accent du style.

Quelque temps après l'ouverture de l'Exposition universelle, Ingres avait été chargé par le prince Napoléon, président, de faire le dessin du brevet qu'on devait délivrer avec les médailles aux exposants récompensés. Ce dessin, qu'il fallut improviser parce qu'il restait à peine le temps de le graver pour le grand jour de la distribution, ce dessin, dis-je, se ressent quelque peu de la précipitation que l'artiste a dû y mettre. Rassemblant des études d'enfants, dont ses cartons étaient pleins, et les groupant autour d'une figure principale et monumentale, Ingres en composa un ensemble architectonique en quelque sorte, où domine la roideur des lignes droites et qui est peu décoratif parce qu'il est trop solennel. La grâce familière au peintre se retrouve sans doute dans les détails de ce diplôme ; mais le style en est tendu, et la construction générale, pour vouloir être imposante, est pesante. Ils étaient plus facilement aimables, nos maîtres du XVIII[e] siècle, ceux qui montrèrent tant d'art, d'imagination et de goût dans les fleurons et culs-de-lampe dont ils ornèrent les éditions de luxe. Prud'hon, lui aussi, laissa voir une dignité plus souple lorsqu'il dessina les vignettes du *Moniteur*, les têtes de lettres officielles et ses adorables cartes d'adresse. Ingres eut toujours la composition difficile. Chose singulière, il était maître surtout dans l'improvisation du morceau, là où triomphent, en général, les grands élèves ; quant à l'ordonnance, elle ne sortait pas d'un seul jet de sa pensée, je l'ai dit ; il ne la trouvait qu'après bien des peines, des recherches, des retours, des repentirs ; mais il la trouvait enfin, péniblement belle et suffisamment harmonieuse.

Ce fut à son retour d'un voyage fait à Cannes dans cette année 1855, et au moment où il allait partir pour passer quelques vacances chez M. Marcotte, au Poncelet, qu'Ingres fit le dessin du brevet de l'Exposition. Calamatta, qui devait graver ce dessin, y passa les nuits et se fit aider par ses élèves, car on s'y était pris trois mois trop tard.

« Pendant ce temps, écrit le peintre, j'ai été privé aussi d'aller aux assemblées de la Commission, très-embrouillées, où personne ne s'entend qu'à défaire ce que l'on avait bien fait. *Plus de grande médaille d'honneur;* elle est accouchée de 9, où moi, peintre de haute histoire, je suis sur le même rang que l'apôtre du laid...

« Aujourd'hui, dans ce moment, on est occupé à faire sanctionner en assemblée de toutes les commissions ces iniquités. Je ne sais en vérité ce que je dois faire. Tout ce que je sais, c'est que si je ne suis cependant pas content de ce que l'on fera pour moi, je déserte le monde, ma position, toute espèce de participation aux travaux d'art, et me clos chez moi pour y mener enfin une vie que d'ailleurs j'aime, retirée, calme, toujours désintéressée, et mes derniers moments donnés à l'amour de l'art, par l'exercice et la seule fréquentation des chefs-d'œuvre, en vivant en paresseux laborieux. Vous allez dire sur ce : Ah voilà mon Ingres, mais ça se calmera. — Non, cela sera. »

LXVI.

L'orgueil immense d'Ingres fut cruellement froissé par la décision du grand jury de l'Exposition universelle. Se voir confondu, lui neuvième, et nommé par ordre alphabétique, avec des artistes dont quelques-uns lui paraissaient des barbouilleurs, tandis que les autres n'étaient que des peintres de genre, c'était là un affront qu'il ne pouvait digérer. Il se plut à bouder; il prit un amer plaisir à ne plus voir personne, excepté cinq ou six amis. Il annonçait mainte-

nant le parti pris de vivre dans la retraite, et en effet, aussitôt la belle saison venue, il courait s'enfermer à Meung-sur-Loire, où son grand délassement était la musique. Il était aussi enthousiaste de cet art que de la peinture, et peut-être plus encore. Lorsqu'il parlait musique, c'était, — nous l'avons déjà vu, — avec une chaleur qui allait parfois jusqu'à l'exaltation. L'on en trouvera de nouvelles preuves dans la lettre suivante écrite par lui en 1854 à Mme Moultet, fille de son ami Gilibert, lettre qui nous semble intéressante d'un bout à l'autre :

« Je suis absorbé par mon travail, que je n'ai jamais aimé autant qu'actuellement. Plus je vieillis, plus il devient pour moi un besoin irrésistible. Je vis très-heureux, me porte à merveille, et cependant, par mon grand âge, je suis bien près de faire mon paquet. Mais je le veux le plus gros et le plus beau possible, voulant vivre dans la mémoire des hommes, et je me suis mis à finir quantité de toiles et cela avec une ardeur qui étonne tout le monde, et qui fait dire que je peins mieux que jamais.

« Je donne avec vive passion les soins les plus consciencieux au dessin de mon *Homère*, que je fais moi-même pour être gravé. C'est la même composition que le tableau, mais augmentée de nouveaux personnages et de toutes les perfections dont je puis être capable. Je veux que cette composition soit l'œuvre de ma vie d'artiste la plus belle et la plus capitale.

« Pour cela, ma chère fillette, je t'assure que je perds le sommeil et suis absorbé. J'emploie toute la journée à travailler, et le soir j'ai souvent besoin de travailler encore par des lectures et des études dessinées. Je ne vois personne, rarement mes amis, qui ont beaucoup d'indulgence pour moi et veulent bien admirer ma vie présente. Mon excellente Delphine s'en accommode fort bien. Elle embellit ma solitude presque tous les soirs par les sonates du divin Haydn, qu'elle dit, non pas *à la virtuose*, que je déteste, mais dans le vrai sentiment musical, et je l'accompagne quelquefois.

« Tu vis aussi avec les beaux-arts. Très-bien. Ils sont le charme de la vie. Cette musique, cette peinture, la belle littérature,

voilà de quoi nous rendre heureux. La musique! quel art divin! honnête, car la musique a aussi ses mœurs. L'italienne n'en a que de mauvaises. Mais l'allemande! sans doute, c'est un avantage pour bien comprendre même les belles symphonies à grand orchestre, de les entendre surtout au Conservatoire où on les divinise; mais en les disant avec soin sur le piano, on peut en tirer de très-grandes jouissances.

« Ces symphonies de Beethoven sont grandes, terribles, et aussi d'une grâce et d'une sensibilité exquises, celle en *ut* surtout; mais elles sont toutes belles et les petites se font toujours plus grandes. Et Haydn! le grand musicien, le premier qui a tout créé, tout trouvé et tout appris aux autres! Est-ce que je suis vieux? Mais c'est celui vers lequel je reviens toujours avec plaisir et calme, comme au pain quotidien dont jamais on ne se lasse. On trouve toujours quelque chose de plus à y admirer.

« Je ne vais plus dans les concerts, qui fatiguent trop mes nerfs. Mais j'aime le quatuor de chambre et la musique de piano. Avec cet instrument, la musique vient toute seule par la lecture. C'est là qu'on la goûte, qu'on la savoure... »

La nouvelle composition de l'*Apothéose d'Homère*, dont il est question dans cette lettre, Ingres mit bien longtemps à l'inventer. Il n'était pas content de celle qu'il avait peinte trente ans auparavant pour le plafond du Musée de Charles X. Il la rêvait à cette heure plus développée, plus nombreuse, plus digne du poëte universel auquel les grands esprits de tous les siècles devaient faire cortége.

Le champ de la composition fut donc élargi de telle sorte que le second dessin, si Ingres l'eût exécuté en peinture et qu'il eût conservé aux figures leurs proportions naturelles, aurait exigé une toile beaucoup plus grande, à peu près double. Le temple qui formait le fond du premier tableau ne répondait plus à l'ampleur de la nouvelle ordonnance. Il fallut, pour donner plus d'espace et plus de ciel, reculer l'architecture. Le peintre fit dessiner un autre fond par son ami M. Hittorff, qui, diminuant l'importance de l'ancien

temple ionique, y ajouta un élégant péribole, fermé sur trois côtés seulement et surmonté de trépieds. Ingres, sur les frises de ce péribole, figura des peintures monochromes semblables à des bas-reliefs plats, dont les motifs sont tirés des admirables dessins de Flaxman pour les œuvres d'Homère.

Dans le plafond du Louvre, le poëte aveugle tient son bâton presque devant lui, de manière que sa main est près de sa poitrine. Dans le second dessin, le bras s'ouvre, la main est écartée, et l'on dirait que le poëte va rejeter son bâton inutile, maintenant que ses yeux vont s'ouvrir à la lumière des dieux. Par ce changement d'attitude, la figure du Mélésigène, qui était celle d'un mendiant vénérable, est devenue celle d'un génie triomphant.

Trente-sept nouveaux personnages sont venus amplifier et compléter la pensée première. Le siècle de Périclès était personnifié par Périclès lui-même et par Platon causant avec Socrate. Il est maintenant représenté par Alcibiade et Aspasie, c'est-à-dire par la grâce virile et la grâce féminine. Elle méritait bien, en effet, de figurer parmi les grands personnages de son siècle, l'héroïque courtisane qui avait inspiré l'éloquence de Périclès et conseillé l'élégance d'Alcibiade. Avec quel bonheur cette figure d'Aspasie, serrée dans sa longue robe, fait diversion aux figures de guerriers ou de philosophes qui l'entourent! Sous la draperie qui accuse ses formes en les recouvrant, l'on sent la souplesse et la vénusté de son corps promis à l'amour. Sa tête, vue de profil, n'est pas celle d'une statue grecque. C'est une tête vivante dont la beauté présente quelques accents individuels, par exemple un nez fin qui très-légèrement se retrousse comme celui que, dans les temps modernes, Roxelane a rendu célèbre, une bouche aimable et voluptueuse avec une imperceptible nuance de dédain et des cheveux ondés qui rappellent son origine asiatique.

Mais il est une tête plus charmante encore que celle d'Aspasie et qui lui fait pour ainsi dire pendant de l'autre côté; c'est la tête de Sapho, qui est placée à la gauche du spectateur, entre Apelle et Alcibiade. Je ne connais pas en peinture une tête plus séduisante,

pas même la *Sapho* de Raphaël. Il y a un charme ineffable dans ce tour de visage passionné, qui annonce et qui inspire l'amour. Le nez est insensiblement déprimé dans son milieu, la narine est mobile, la pommette provocante, et cette bouche, pleine de baisers, si elle venait à sourire, pourrait faire perdre la raison.

Parmi les personnages qui ont été ajoutés sur la droite en même temps qu'Aspasie, on remarque Anacréon et l'Amour, Michel-Ange, Ptolomée Philopator, Pline l'Ancien, Louis XIV, M[me] Dacier, l'abbé Barthélemy, auteur du *Voyage d'Anacharsis*, et le sculpteur anglais qui de nos jours a donné une grandeur si simple et si épique à ses interprétations d'Homère, Flaxman. Il est d'une grâce aussi originale que raffinée, le groupe d'Anacréon lutiné par l'Amour. Porté sur les épaules du poëte, qui paraît d'un âge où l'on est maître de son cœur, l'Amour sourit malicieusement à sa victime; il lui enfonce dans la tête les épines d'une couronne de roses, et les deux figures, dans leur action épisodique, rappellent, par la naïveté parlante de leur pantomime, les motifs les plus heureux des beaux vases grecs.

C'est un sujet d'étonnement pour moi que le talent d'Ingres n'ait jamais été plus brillant, mieux inspiré, plus facilement supérieur que dans l'expression de ces deux extrêmes : la force et la grâce.

Pour ce qui est des autres acteurs introduits après coup dans cette grande scène, le peintre s'est assuré de leur physionomie en consultant les médailles ou pierres gravées, les peintures célèbres, les miniatures consacrées, les estampes; mais par une singularité qu'il est permis de relever et peut-être de blâmer comme une faute, d'ailleurs volontaire, Ingres a réuni dans la partie inférieure de sa nouvelle composition huit ou dix portraits connus des illustres modernes; et ces portraits, il les a tous empruntés, sans y changer rien, des tableaux ou des gravures qui sont dans le souvenir de tout le monde. Plutôt que d'inventer pour chacune de ces figures une attitude motivée par l'ensemble de la scène et par l'action de

la figure voisine, il a mieux aimé reproduire, *ne varietur*, le portrait de François I[er] par Titien, celui de Léon X par Raphaël, celui de Poussin par lui-même, celui de Molière par Mignard, et presque tous les héros du XVII[e] et du XVIII[e] siècle d'après les gravures de Nanteuil et autres. Sans doute ces portraits sont juxtaposés avec goût : ils sont laborieusement et artistement agencés; mais il y a, pour le dilettante qui les connaît tous, un certain désappointement à les voir se découper dans un même ensemble, suivant les contours qu'on leur a donnés séparément ailleurs.

Telle que nous l'avons vue exposée au palais des Beaux-Arts, sur le quai Malaquais, la seconde *Apothéose d'Homère* a plus de pompe et de magnificence que la première et plus d'ampleur. Elle forme un spectacle plus brillant et plus animé. Il est vrai de dire toutefois que l'art des arrangements n'y est pas facile et s'y laisse voir. Les figures, en plus d'un endroit, sont entassées, et bien que la composition ait plus d'air, elle manque encore de quelque repos, de quelques échappées. Une amélioration sensible est celle qui consiste à ne pas cacher les jambes et les pieds des personnages supérieurs derrière les bustes de ceux d'en bas. Le tableau a gagné de l'aisance et de la majesté au dégagement des figures appartenant aux siècles d'Auguste et de Périclès, qu'on voit maintenant tout entières, séparées des rangs inférieurs par un degré très-large. Entre les modernes, il en est un que le peintre affectionnait particulièrement et qu'il admirait au suprême degré : c'est Molière; aussi l'a-t-il placé, dans le second dessin, bien au-dessus de tous ses contemporains, en le supposant élevé sur une plus haute marche de l'escalier de la gloire. Cela répond à ce passage d'une lettre que nous avons déjà citée : « Décidément, la comédie est plus difficile que la tragédie : aussi vais-je encore élever Molière dans ma nouvelle édition d'*Homère*. »

Il est curieux de savoir par quelles incertitudes a passé l'esprit de l'artiste pendant tout le temps qu'a duré l'élaboration de la seconde *Apothéose*. Pénétré de la grandeur et de la simplicité du

génie grec, nourri des poésies homériques, Ingres en était venu à exclure de son apothéose ceux des modernes qui ne se rattachaient pas à la famille antique. Ce qu'il aimait dans le siècle de Louis XIV, c'était justement la tendance de ce siècle à imiter, à recommencer les anciens. Shakspere lui paraissait maintenant suspect d'hérésie et responsable de toutes les folies du romantisme. Il effaça la tête du poëte anglais, mais il dessina du même côté les bustes de Pope et de Dryden.

Sur ces entrefaites, son ami et ancien élève Henri Lehmann lui représenta qu'il manquait au cortége d'Homère le plus grand homme peut-être de la littérature contemporaine, celui qui résumait à lui seul toute l'Allemagne de nos jours, le poëte qui avait commencé par raconter *Faust* et qui avait fini par célébrer l'antique Hélène. « Cela est grave, dit Ingres; introduire Goethe dans cette assemblée où ne doivent être admis que des esprits purs? J'y réfléchirai. » Quelque temps après, il écrivit à Lehmann :

« J'ai beaucoup réfléchi à votre demande, mais lorsqu'on a conçu une œuvre, il lui faut un caractère soutenu ; celui de cette composition est tout homérique. Je vous dirai donc que, malgré la haute renommée de l'homme et son incontestable talent, je ne puis me résoudre à mettre au nombre de mes homériques l'auteur de *Faust*, de *Werther* et *Mignon*, ouvrages trop répandus selon mon goût. Je ne puis mettre tous les hommes illustres, et c'est avec regret que je me vois forcé d'évincer mon cher Mozart, le Tasse, Camoëns, Pope et *Shakespeare* et tant d'autres. »

Plus sensible au reproche que lui fit dans la *Revue des Deux Mondes* Henri Delaborde d'avoir oublié André Chénier et Mozart, Ingres fit entrer ces deux figures dans son ordonnance définitive.

Après tout, ce qui doit le plus nous intéresser dans l'œuvre d'Ingres ce n'est pas sa philosophie, mais son talent. Les idées du peintre sont bonnes à connaître pour être comparées à sa manière de les écrire sur le tableau. Qu'il ait eu raison ou tort d'y repré-

senter Michel-Ange, la tête inclinée, la main sur le menton, dans l'attitude du repentir, comme un homme qui se souviendrait d'avoir, par les emportements de son génie, donné le signal de la décadence, il n'importe. Ce qui nous touche le plus, c'est le tour qu'il imprime à la physionomie physique et morale du personnage; c'est l'énergie qu'il apporte dans l'accentuation du caractère voulu, c'est son style, en un mot, et ici on peut dire que le style d'Ingres est arrivé à son apogée.

Examinez l'une après l'autre toutes ses figures, vous verrez que le dessinateur, en effaçant les détails inutiles, a su appuyer en revanche sur les points essentiels, sur les parties décisives. Il a insisté sur toutes les articulations qui prononcent un mouvement, il a ressenti les muscles qui accomplissent l'action et il a passé légèrement sur les autres. Il a réservé pour la tête, le tour du cou, l'attache du poignet, les coudes, les malléoles, les extrémités, ces accents fiers qui exagèrent le sentiment pour le communiquer avec plus de force, qui soulignent la pensée pour la rendre plus frappante. Le style d'Ingres, dans ce dessin admirable, ressemble à un fleuve qui coule doucement avec une majesté facile, mais dont le cours est interrompu çà et là par la rencontre de rochers qui le heurtent et brusquement le font rebondir.

Le dessin de l'*Apothéose d'Homère* avec ses quatre-vingts figures, sans compter celle d'Ingres lui-même, qui s'est représenté comme un jeune et obscur servant derrière l'autel de la gloire, à côté de son maître David, ce dessin, dis-je, serait digne d'être exécuté en grand par les élèves d'Ingres et d'orner, à l'École des Beaux-Arts ou au Louvre, un fond de chambre, un pan de muraille. Tel qu'il est, du reste, on peut le considérer, en dépit de ses proportions, comme une grande peinture, car il a plutôt l'air d'une fresque réduite que d'un dessin amplifié.

Commencée en 1854, la seconde composition de l'*Apothéose d'Homère* resta onze ans sur le chevalet, car elle ne fut terminée entièrement et signée qu'en 1865. Dans l'intervalle, Ingres avait mis au jour quelques ouvrages nouveaux et repris quelques tableaux

anciens. Malgré ses quatre-vingts ans, son catharre et ses rhumatismes, il était encore vert, ardent et violent, ou plutôt — comme il l'écrivait à son ami M. Sturler — il y avait en lui deux hommes : l'un vieux, cassé ; l'autre jeune, plein de vie et de *révolte*.

Cependant le jeune homme en lui était souvent vaincu par le vieillard, et il y parut notamment lorsqu'il peignit pour le prince Napoléon la *Naissance des Muses*. L'imitation non déguisée des statues antiques, le groupe des Parques pris tout entier dans les sculptures du Parthénon, d'autres emprunts non moins franchement avoués, faisaient de cette peinture une œuvre relativement faible, malgré la persistance et la distinction d'un goût toujours fin et pur. L'artiste l'avait du reste exécutée d'une main moins hardie et moins ferme qu'à l'ordinaire, *senescente manu.*

« Mes douleurs ont enfin cessé, écrit-il à M. Marcotte, et je me suis mis de suite au travail, un des bonheurs de la vie. Je viens de terminer une composition de douze figures, aquarelle de la grandeur de la place qu'elle doit occuper dans un petit modèle précieux d'un temple de Terpsichore que M. Hittorf a fait exécuter pour le prince Napoléon, et que je dois peindre sur cuivre pour être niché dans le fond extérieur de la *cella*. Les figures ont plus de six pouces, et le sujet représente la Naissance des Muses en présence de Jupiter. Érato sort la dernière du giron de Mnémosine, et cela est rendu honnêtement.

« A propos de musique, je vous dirai que j'ai fait mon dernier ouvrage avec les sonates de Haydn, que ma femme exécute, je vous assure, avec un bon sentiment de style.

« Je suis à présent si vieux moralement, je vois et j'apprécie tellement (plus que jamais) ce que sont et ce que valent les choses, que je ne désire vivre et achever ma vie qu'avec les bonnes affections très-intimes et cette quantité de jouissances *très-personnelles*, réelles, d'un bon goût difficile, bien choisies par conséquent, jouissances que personne ne peut m'ôter jusqu'à mon dernier soupir... Je m'affranchis ainsi de bien des ennuis en brisant avec la société, ignorante, fausse, envieuse, de mauvais goût, et surtout éviter

d'être toujours remis en question, et comparé, égalisé, chose criante, avec un Delacroix [1] !... »

On peut considérer aussi comme l'ouvrage d'un talent devenu sénile le tableau de *Germaine de Pibrac*, qui fut mené à fin au mois de novembre de l'année 1856, et montré seulement à quelques amis qui en firent à l'auteur des compliments quelque peu exagérés, car ils n'avaient garde de s'abandonner à une entière franchise avec un homme auquel ils savaient une âme si prompte au découragement le plus amer, si vulnérable. Mais où on le vit reparaître vivant, brillant de grâce et tout rajeuni, ce fut dans son tableau de *la Source*. Il est vrai de dire que c'était là une peinture dont la première pensée remontait au temps où l'artiste avait vécu à Florence, et, bien qu'elle fût restée quarante ans chez lui à l'état d'ébauche, elle conservait les traces d'un talent jeune et en pleine floraison.

Un jour que nous étions allé visiter Ingres dans son atelier, avec quelques personnes de haute distinction, entre autres Daniel Stern, l'artiste nous montra un tableau qui n'avait pas été encore exposé aux regards du public. C'était justement *la Source*. Cette figure, la plus belle, je crois, qui ait été peinte dans l'École française, n'avait pas encore été nommée. Chacun l'admirait à sa manière; pour ma part, j'en étais ravi comme d'une vision. Je me sentais transporté en songe dans ces temps reculés, d'une antiquité incalculable, où la forme humaine se dégagea tout à coup du sein de la nature émue et heureuse, où s'éveilla une Ève adolescente, aux lueurs de l'aurore. Je regardais de tous mes yeux cette douce créature : elle est sortie du creux de son rocher, étonnée et souriante, comme si l'âme venait de tressaillir en elle, comme si elle voyait pour la première fois les clartés du jour. Elle semble avoir ignoré la lumière et la vie, et tenir encore des règnes antérieurs de la nature. Pourtant, ce chaste corps, cette beauté innocente et impubère a déjà une physionomie; c'est la gracieuse ébauche d'une personnalité. Sa

1. Lettre datée de Meung, le 16 août 1856.

d'être



LA [illegible]

tête un peu évasée, son petit front, son nez délicat et formé à peine, ses yeux d'un bleu tendre et limpide que remplit leur prunelle dilatée, sa bouche étroite et entr'ouverte, son oreille attachée un peu haut et un peu loin, tout cela, joint à l'enveloppement des genoux et des malléoles, distingue déjà la jeune fille, et l'empêchera d'être confondue avec ses compagnes. Elle aura un nom comme l'eau qui sourd de son vase d'argile, elle s'appellera Céphise, ou Alphée, ou Ilissus... Mais pendant que je m'abandonnais avec délices à ces rêveries, une des visiteuses s'écria : « Oh ! la belle, la charmante naïade ! » A ces mots, Ingres fit un mouvement de surprise désagréable : « Pardonnez-moi, madame, dit-il très-vivement : ce n'est pas une naïade, ce n'est pas... c'est une source, et ma figure s'appellera la *Source.* »

Dans cette exclamation était renfermée toute la poétique du peintre. Le secret de son style lui était échappé à son insu, peut-être, mais rien ne pouvait trahir avec plus de force la haute idée que M. Ingres a poursuivie pendant soixante ans. Une naïade ! c'eût été pour lui une allégorie rebattue, une de ces banales académies qui se dessinent d'elles-mêmes, pour ainsi dire, chez tel ou tel professeur du beau officiel et autorisé. Ces figures-là, j'allais dire ces choses-là, se trouvent toutes faites dans les livres d'estampes, dans l'architecture des fontaines, dans les tympans imaginaires et sur les trumeaux du décorateur. Ingres, en véritable artiste, avait horreur des abstractions et du vide. Il ne voulait pas l'écorce, mais le noyau.

A propos de la *Source*[1], nous citerons avec plaisir ce qu'en disait un écrivain de race, Paul de Saint-Victor, lorsque la peinture parut à l'exposition du boulevard des Italiens :

« Est-ce une fée, est-ce une nymphe que M. Ingres a voulu peindre dans la figure de son nouveau tableau ? Elle a de l'une la beauté parfaite, de l'autre le charme infini. Fée ou nymphe, elle est adorable.

« La roche vient de s'ouvrir ; la source en jaillit. C'est une

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er janvier 1862, tome XII.

jeune fille blonde et nue, debout dans sa niche sauvage qu'un rameau d'érable couronne. Son bras droit s'arrondit au-dessus de sa tête ; il incline le vase d'argile posé sur son épaule et dont sa main gauche retient l'étroite embouchure. Trois filets d'eau s'en échappent et décrivent un cercle dans le bassin bruni par l'ombre où se reflètent les pieds de l'enfant.

« C'est tout : il n'en faut pas plus pour accomplir un chef-d'œuvre. L'art a ce merveilleux privilége de réaliser d'un trait l'idéal. Plus la conception est simple, plus l'enfantement est divin. Pline a dit des pierres précieuses que « c'était la majesté de la nature concentrée dans un petit espace. » De même l'art peut condenser sa splendeur dans une forme unique.

« La nymphe de M. Ingres aurait quinze ans, si elle avait un âge; mais sa jeunesse semble spontanée comme celle d'Ève s'éveillant sous les palmiers de l'Éden. Indécise entre la statuaire et la vie, entre le marbre et la chair, elle semble avoir jailli du rocher avec la source qu'elle épanche, comme la statue se détache du bloc, dans la perfection de sa forme. Son visage frais et pur rayonne d'innocence; ses yeux limpides font songer aux premières clartés de l'aurore; ils viennent de s'ouvrir pour la première fois. Une lueur de perle brille dans le vague sourire qui entoure sa bouche ingénue. Comment dire l'exquise petitesse du front, la délicate formation du nez, l'ovale transparent des joues et la finesse de ces cheveux blonds dont une tresse dénouée s'épanche sur l'épaule? Aucune pensée humaine ne trouble la naïveté de ce doux visage; il n'exprime que la sérénité d'une vie bienfaisante. Ses yeux semblent moins voir les choses que les réfléchir dans leur clair azur; sa bouche exhale le souffle des eaux plutôt que l'haleine d'une poitrine émue. Personnification d'une grâce de la nature, elle s'abandonne, pour ainsi dire, à sa vie coulante; son âme passive et paisible, son âme végétale sommeille bercée par ses propres ondes.

« Le marbre n'est pas sans taches; j'y note des pieds et une main d'un style inférieur; mais ces défauts se perdent dans l'harmonie de l'ensemble. Le style de M. Ingres atteint dans *la Source*

cette splendeur du vrai par laquelle on a défini la beauté. Jamais son dessin n'a été plus pénétrant et plus pur; il modèle par ondulations insensibles qui laissent couler sur les formes la divine mollesse qui convient au corps élémentaire et idéal d'une jeune nymphe. Mais que de relief dans cette élégance, que de force dans cette délicatesse, quelle science voilée de grâce et de vénusté !... Le vieux Titien, presque centenaire, écrivait au bas de son dernier tableau : *Titianus fecit, fecit.* M. Ingres, lui aussi, pourrait signer *la Source* deux fois. Cette fille de sa vieillesse surpasse la beauté de ses sœurs; elle les résume dans un type à la fois plus vivant et plus idéal. »

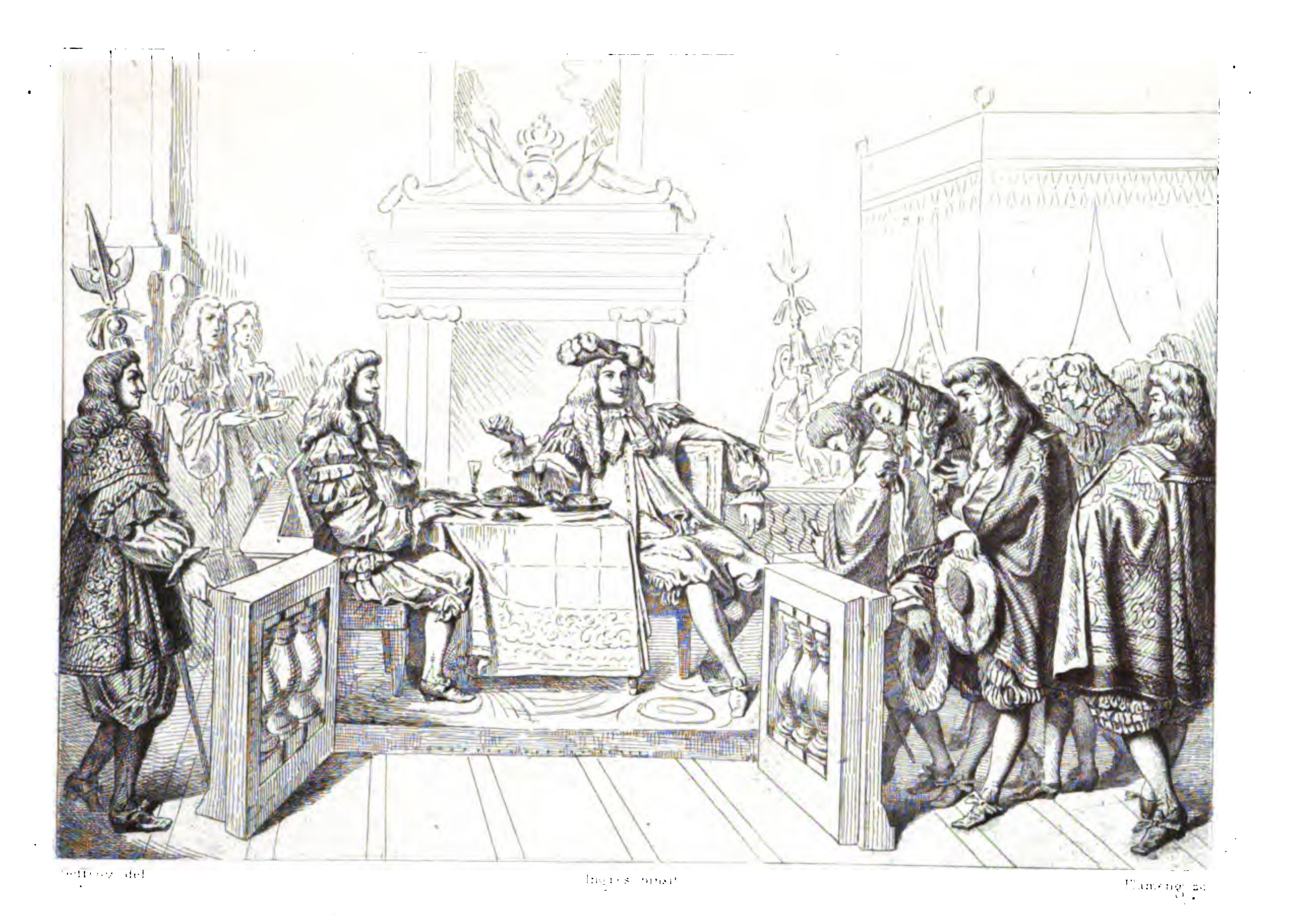
LXVII.

Achetée par M. Tanneguy Duchâtel, *la Source* fut placée dans sa galerie en regard de l'*Œdipe,* de façon que ces deux ouvrages, séparés par l'intervalle d'un demi-siècle, marquaient le commencement et la fin d'une carrière qui paraissait fournie sans déclin. Mais dans l'hôtel que l'ancien ministre occupait rue de Varennes, peu de personnes étaient admises à voir *la Source.* L'ami le plus intime de M. Duchâtel, M. Vitet, obtint de lui que ce chef-d'œuvre serait gravé par M. Flameng pour la *Gazette des Beaux-Arts.* Tout le monde sait avec quelle finesse, quelle grâce, et pour ainsi dire quelle pudeur, M. Flameng a traduit la peinture originale, dont le côté délicat, surtout, s'est merveilleusement conservé dans la version du graveur. Ingres prit la peine de retoucher lui-même, au crayon, les épreuves d'essai qu'on lui soumit, et s'il fut content de l'estampe, nous devons l'être, car il était difficile pour tout ce qui touchait à sa gloire, et il y voyait clair.

La Source fut à peu près le dernier des beaux ouvrages d'Ingres, ou du moins le dernier de ceux qui firent une grande sensation. Lui-même y attachait beaucoup d'importance, et mieux que personne il en sentait la beauté.

Il faut dire aussi que l'artiste était là dans son élément, la grâce étant chez lui une qualité essentielle, une qualité dominante. Quelle distance de ce ravissant morceau à l'inégalité et même à la pesanteur de certains tableaux, finis à la même époque, tels, par exemple, que le *Molière invité à la table de Louis XIV*. En acceptant d'avoir ses entrées à la Comédie-Française, Ingres avait voulu reconnaître cette flatteuse faveur par le don d'une peinture de sa main et d'une peinture faite exprès pour honorer les comédiens dans le grand homme qui avait honoré à jamais leur profession. Bien conçu d'ailleurs, arrangé de manière à mettre bien en vue les deux principaux acteurs de la scène, Molière et le roi, dont l'attitude et le geste sont heureusement compris, ce tableau pèche par quelques défauts de perspective dans le dessin des figures. Les courtisans placés à droite et à gauche de la balustrade ne sont pas tous sur leurs pieds, et il est difficile de restituer à chacun les jambes qui lui appartiennent. La couleur enfin n'est pas, à beaucoup près, ce qu'elle a été quelquefois dans les petites œuvres du maître.

Selon mon sentiment, que ne partagent pas des juges compétents et éclairés, les sujets anecdotiques modernes n'allaient pas au génie d'Ingres. Il y ressemble à un lion qui veut imiter les grâces d'un petit chien. Je préférerais pour mon compte que le peintre d'Homère eût abandonné ces sortes de compositions à des artistes plus futés et plus déliés que lui, plus spirituels, plus souples. La peinture de genre, au surplus, vit par le détail. Une grande partie de sa signification, de son intérêt, de ses assaisonnements, tient au choix des accessoires, à la physionomie des costumes et des meubles, à ce qu'on appelle la couleur locale; elle est donc, par sa nature même, incompatible avec le style, qui, au lieu de particulariser les pensées et les formes, les généralise. Imaginez un peu dans quel embarras on eût jeté un homme comme Michel-Ange, si on l'eût contraint à peindre une scène familière, une anecdote historique, semblable à celle de Tintoret mesurant avec un pistolet la taille de l'Arétin! Sans aller même si loin, voyez combien nos grands peintres français, Poussin, Lesueur, David, Prud'hon, Gros lui-



del. — Ingres — sc.

LOUIS XIV ET MOLIERE.

même, ont eu peu de goût pour les sujets de genre, soit qu'ils les aient dédaignés, soient qu'ils fussent incapables de s'y assouplir. *François Ier et Charles-Quint visitant les tombeaux de Saint-Denis*, c'est une admirable exception dans la vie de Gros, qui pourtant avait au premier chef le sens moderne. Géricault n'a pas su peindre les naufragés de *la Méduse* sans se croire tenu de leur donner des proportions épiques. Eugène Delacroix, quand il a représenté la *Noce juive*, a vu la scène avec les yeux d'un peintre d'histoire, accoutumé au grand. Il ne s'est pas complu à mettre en relief ces détails ethnographiques qui eussent fait la joie de tel autre et son triomphe. Il n'a pas eu l'idée ou il n'a pas eu la faculté d'y ménager ces traits spirituels, ces morceaux d'un fin exquis, ces accidents curieux et inattendus qui donnent tant de prix à une toile de Meissonier. Ces danseurs du Maroc, ces musiciens passionnés, ces amoureux, ces paresseux, n'ont été pour lui qu'une des tribus humaines groupant ses plaisirs sous les rayons comprimés d'un ardent soleil.

Maintenant, si nous revenons à Ingres, nous comprendrons pourquoi il apporte une certaine gaucherie dans ses tableaux de *Jehan Pastourel*, de *Léonard mourant*, de *la Fornarina*, de *Molière;* et que s'il a, tout comme un autre, le talent de choisir ses types dans les vieux manuscrits, de puiser aux sources, il est cependant, par ses aspirations à la grandeur, inhabile aux causeries de l'art, impropre à l'expression des choses intimes. Mais, je le répète, son insuffisance, — si tant est que nous ne soyons pas dans l'erreur, — doit être regardée comme une contre-épreuve de sa force.

Le *Molière* d'Ingres parut, avec sa permission, dans le premier numéro de la *Gazette des Beaux-Arts;* et nos lecteurs savent combien nous fûmes heureux qu'un tel maître eût bien voulu signer à l'acte de naissance de ce recueil, et que l'un des sociétaires de la Comédie-Française, M. Geffroy, fît lui-même le dessin du *Molière*.

LXVIII.

Les dernières années du peintre furent charmées par la musique. Son plus grand bonheur était d'avoir à sa table ou à ses petites soirées quelques musiciens de choix, compositeurs, virtuoses ou dilettanti, Ambroise Thomas, Gounod, Sauzay, le parfait violoniste, et le peintre Sturler, et MM. Besozzi et Dugasseau, qu'il nomme quelquefois dans ses lettres musicales. « Vous êtes attendu, mon cher ami, par une poularde du Mans, qui ne peut attendre, et par de la musique que vous aimez. Nous avons Gounod et nous comptons absolument sur vous. Il n'y a pas de bonne musique sans être bien entendue... Quel homme! quel héros que ce Haydn, l'Eschyle de la musique, il est tout; il a presque tout créé... » Ainsi écrivait-il à son ami M. Sturler, et dans le même temps il adressait à M. Marcotte la prière de faire dire par son aimable fille Marie la sonate du divin Mozart, n° 3, en *fa*, pour le sympathique plaisir qu'il y prendrait en pensée, lui Ingres. Il ajoutait :

« Cette sonate, très-bien dite par ma femme, fait le petit bonheur de ma petite existence à Meung. Nous ne pouvons nous en lasser... Puisse-t-elle vous rendre tous aussi heureux que nous deux! car ce qui nous entoure n'a pas le don du ciel, de comprendre, d'aimer la musique, qui cependant n'incommodait pas Charles X. C'est fâcheux pour eux, il leur manque un sens.

« Notre habitation est charmante, honnête, confortable, beaux fruits du jardin, la paix, excepté que le bruit de Paris, nous l'avons changé pour le bruit des enfants; mais il en faut toujours un peu : cela serait trop monotone... Pour remplir tous les vides, je travaille quatre, cinq et six heures quelquefois, par jour; je m'amuse beaucoup à y faire des dessins de mes propres ouvrages. J'ai fait le saint Symphorien, le Romulus, un colorié de Charles X en costume du sacre, et autres...

« Mgr Dupanloup, évêque d'Orléans, m'a fait l'honneur de m'inviter de la manière la plus honorable. C'est, vous le savez, un prélat de la plus haute distinction. Son grand talent le met souvent sur la ligne des Bossuet. Je lui manifestai le désir d'entendre la messe épiscopale dans Sainte-Croix, le jour de l'Assomption, moi et mon beau-frère. Non-seulement, nous fûmes bien placés, mais il nous invita à dîner après la cérémonie en grande pompe. Je me suis cru à Notre-Dame. Après le dîné, il nous a montré lui-même la sacristie où j'ai vu plusieurs tableaux, entre autres un beau Jouvenet, *N.-S. au jardin des Oliviers*, un *Christ* de Zurbaran, et autres de Vouët. Ensuite conduit au grand séminaire, j'y ai déniché un petit tableau de Lesueur, le *Sacrifice d'Abraham*, un petit *Saint Bruno*, et un Vouët, grandeur naturelle, la *Vierge et saint Ignace*. Je n'ai rien vu de plus beau que la figure du saint, comparativement... Je ne désire retourner à Paris qu'à cause de mon *Jésus*, que je veux finalement terminer cette année.

« P. S. L'ami Calamatta m'a écrit de Rome. Il y est très-heureux, ainsi que sa chère fille. Il est très-honoré et très-recherché du cardinal Tosti. »

LXIX.

Rapproché de M. Ingres, depuis la fondation de la *Gazette des Beaux-Arts*, que nous avions créée sous ses auspices, nous eûmes plusieurs fois l'occasion de le voir dans son atelier du quai Voltaire. Ce fut lui qui nous montra successivement des variantes de ses anciennes compositions, une *Vierge à l'hostie* entourée d'anges, qui avait été retenue par un M. Blanc; le tableau de *Jésus au milieu des docteurs*, et une répétition améliorée et demi-nature de l'*Œdipe expliquant l'énigme*. Je dis améliorée, en ce sens que l'artiste avait cette fois retranché la petite figure du fond, celle qui s'enfuit effrayée de la tranquille audace que montre le fils de Laïus aux prises avec le sphinx. A l'entrée de cette caverne, en présence du monstre qui va peut-être le dévorer, Œdipe est bien plus intéressant à voir,

isolé, livré aux seules forces de son intelligence, sans secours possible, sans autres témoins que des rochers à pic, dont les fentes laissent apercevoir au loin une ville antique, accablée de soleil.

Nous n'avons rien oublié des heures que nous passâmes dans cet atelier plein de choses et qui, à certains moments, se remplissait de visiteurs. Le maître octogénaire était alerte, impatient et brusque. Comme j'admirais la verdeur de son talent, la santé de ses œuvres, il me dit avec une sorte de tristesse indignée : « Oui, je suis vivant encore, mais au premier instant, après avoir fait ces belles choses, il faudra partir... je casserai comme verre. » Le jour où il exposa, au fond de l'atelier, le *Jésus au milieu des docteurs,* il était rayonnant. Il parlait volontiers et avec entrain. Il nous expliqua pourquoi le tableau nous paraissait si bien construit, car ce fut notre première observation... « J'ai commencé, dit-il, par le fond, par l'architecture. Les lignes une fois tracées, j'ai appelé une à une toutes mes figures, et docilement elles sont venues prendre leur place dans la perspective indiquée, s'asseoir sur les bancs de marbre, s'appuyer aux colonnes en spirale (que j'ai mises là en m'autorisant de l'exemple donné par Raphaël dans ses cartons), se ranger enfin autour de l'estrade sur laquelle trône l'enfant Jésus. »

Cette figure assise de Jésus enfant, dont les jambes trop courtes ne peuvent atteindre le pavé et restent pendantes, nous parut d'une charmante naïveté. Ce qui nous frappa le plus ensuite, ce fut la figure de la Vierge qui, après avoir cherché son fils dans le temple, l'aperçoit tout à coup sur le trône où son éloquence précoce l'a fait monter et, les bras étendus, le corps roidi par la surprise, demeure suspendue entre le sentiment de tendresse maternelle que lui inspire un fils retrouvé, et le respect étrange que lui impose la majesté d'un dieu apparu.

Les lignes de la perspective dans le pavement et la disposition symétrique des deux groupes de docteurs conduisent l'œil à la figure centrale, que font ressortir encore le grand vide laissé sur



INGRES PINX — ROSOTTE SC

JESUS AU MILIEU DES DOCTEURS

le devant du tableau et le parti d'ombre qui enveloppe les figures placées à la droite de l'enfant. Fidèle aux traditions qu'ont illustrées les Florentins du XVe siècle, traditions qui, du reste, étaient conformes à son goût naturel, Ingres a eu soin de consulter de près la nature, de particulariser chaque personnage, de varier ses types et de mettre à profit jusqu'aux inégalités expressives de la laideur. Ses docteurs appartiennent à diverses races et ils viennent de divers pays. Il en est qui se rendent, facilement convaincus; d'autres qui hésitent, qui doutent, ou qui résistent résolûment. Celui-ci est un Arabe basané; celui-là un Juif vieilli dans la synagogue; cet autre a l'air d'un sophiste grec, et aux différences d'esprit et de races se joignent celles qui touchent au mérite pittoresque, les différences de tempérament : l'un obèse et replet, l'autre sec et nerveux, ou bien lymphatique et endormi. La perspective aérienne étant mal observée, surtout dans les premiers plans, les figures ne sont pas suffisamment séparées par une couche d'air et semblent beaucoup trop serrées; il en résulte que des beautés réelles sont submergées par place et comme étouffées par des motifs parasites.

Pour mon compte, ce qui m'intéresse le plus dans ce tableau, qui n'est pas sans porter quelques traces de sénilité, c'est la limpidité de l'exécution qui réunit à la légèreté de la fresque l'intensité d'une peinture à l'huile, saine et sincère. Le directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*, M. Émile Galichon, a fort bien dit : « Les tons variés et délicats des draperies sont étendus franchement tels que la palette les a donnés, sans rien qui les fane d'avance ou qui les corrompe. C'est leur juxtaposition qui tantôt les fait valoir, tantôt les apaise, les rompt ou les harmonise. Mais ces nuances choisies, pures et nombreuses, n'empêchent pas le tableau de retrouver son unité, grâce à la distribution du jour. Tout le côté gauche est enveloppé d'ombre et dans cette ombre transparente se groupent des figures agitées par la rumeur que soulèvent les paroles du jeune Dieu. De ce côté, pourtant, quelques accidents de lumière viennent réveiller certaines têtes qui sont justement les plus expressives, les plus frappantes par l'énergie ou la beauté du caractère. Comme l'avaient fait Masaccio, Filippino Lippi, Léonard, Raphaël, M. Ingres

a su tirer le style des profondeurs mêmes de la nature. Il s'est attaché à des modèles remarquables et il en a exprimé l'individualité avec tant de force, que chacun est devenu un type. Des personnages vivants aujourd'hui ont été transportés par le génie du peintre dans la vie d'autrefois. Il en a fait des figures idéales ou d'une vraisemblance historique, sans leur ôter les accidents de la nature animée et remuante. »

Cette dernière observation est si vraie, que des quatre docteurs assis sur le banc de gauche, le quatrième est tout le portrait de M. Magimel, élève et ami d'Ingres; mais, par une exagération dont il avait le secret, par la prétérition de certains détails et par le ressentiment de certains autres, Ingres a vieilli cette figure de dix-neuf siècles. Il a fait de ce Parisien moderne un Israélite des anciens jours, mais sans dénaturer ses traits, de façon que le modèle conserve sur la toile, en dépit de sa transformation, une étonnante ressemblance.

Quant à l'ensemble du tableau, il faut convenir qu'il laisse beaucoup à désirer à cause de la confusion des plans et de l'empilement des personnages. Peu fécond de sa nature, le maître a voulu cette fois utiliser des études faites en d'autres temps et pour d'autres fins. De là des mélanges hétérogènes de fragments divers que l'on peut reconnaître, et d'attitudes trouvées avec des variantes cherchées.

LXX.

Telles étaient les réflexions que nous suggérait le *Jésus au milieu des docteurs*, et nous avions de la peine à croire que le peintre, après l'avoir laissé quinze ans sur le chantier, et repris depuis une année environ, l'eût mené à fin en quelques mois, sans presque désemparer, avec autant de verve, autant d'entrain, d'une main si leste encore et, par moments, si juvénile. C'était vers le

milieu de mai 1862. L'atelier était plein de monde. Nous parlions, tantôt tout bas, tantôt à voix haute, avec nos amis et collaborateurs de la *Gazette*, Émile Galichon, Alfred Darcel, Burty, lorsque la porte s'ouvrit et M. Vitet entra. Ingres le reçut avec sa politesse ordinaire, qui était déférente, mais vive, passionnée et mimique. Au bout de quelques instants d'examen, M. Vitet, se retournant vers le peintre, lui dit : « Ah! M. Ingres, c'est toujours vous qui êtes le maître, le vrai maître de notre temps. — Oh! monsieur, reprit Ingres, en s'inclinant, vous savez bien que je ne suis pas *le seul*... » Ce dernier mot fut souligné avec une intention d'ironie amère que tous les assistants ne comprirent point. C'était une allusion au récent article de M. Vitet sur les peintures d'Eugène Delacroix dans la chapelle des Saints-Anges, à Saint-Sulpice, article où l'Héliodore du brillant coloriste était comparé, par exception, à l'Héliodore de Raphaël.

LXXI.

On dit que la gloire n'a jamais tort, et peut-être a-t-on raison de le dire. Combien de fois, cependant, elle nous paraît injuste et capricieuse! Tantôt tardive, rarement elle arrive à point nommé du vivant de ceux qui ont mérité ses bonnes grâces, et souvent elle ne songe à eux qu'après leur mort. C'est que la gloire n'a pas été inventée pour la joie de tel homme ou de tel autre, mais au profit de tous les hommes. Un capitaine, un poëte, un artiste, ne sont glorieux que lorsque le monde a besoin de leur gloire.

Ingres ne fut jamais plus vanté que dans son extrême vieillesse. On applaudissait à ses derniers ouvrages cent fois plus qu'on n'avait applaudi à ceux où il avait montré son talent dans toute sa supériorité, dans toute sa force. A la suite de l'exposition qui eut lieu à Montauban, en 1862, en son honneur, et dans laquelle figuraient quarante-deux tableaux ou dessins du maître et un bon portrait par M. Cambon, son élève, les Montalbanais lui offrirent une couronne

d'or au moyen d'une souscription à vingt-cinq centimes. A ce moment même Ingres était nommé sénateur. Cette nomination le flatta d'autant plus qu'elle était inattendue. « Ma femme et moi, écrit-il à M. Cambon, nous étions bien loin de penser que je serais introduit et reçu dans ce lieu suprême, avec la plus honorable distinction! Tout cela vous prouve cependant, cher ami, qu'en allant droit son chemin, *avec des convictions d'art indispensables*, courage et fermeté contre tant d'adversités de cette vie, on parvient au faîte et sans avoir *jamais rien demandé*. Je ne vous parle pas dans ceci avec orgueil touchant ma personne; vous connaissez mes goûts, ma philosophie; mais comme exemple. »

Ingres aimait les ovations, mais seulement en pensée, et rien ne l'embarrassait plus que la nécessité de subir des acclamations publiques. De même que son génie de peintre était fort peu décoratif, de même son caractère personnel et farouche l'éloignait de toute pompe extérieure. Il aurait voulu vivre dans une de ces retraites d'où l'on entend retentir au dehors le bruit de sa renommée, tout en conservant son incognito et sa liberté, *audire cubantem*. S'il lui advenait de susciter sur son passage des marques d'enthousiasme, il en était tout ensemble ravi et importuné. Ces deux sentiments se font jour de la manière la plus vive dans sa correspondance avec M. Sturler, son ancien élève :

« Cher et excellent ami, au dernier les bons, comme on dit, car je vous ai gardé pour la bonne bouche. Avant de vous écrire j'ai voulu me débarrasser d'une foule d'ennuis, d'écritures, de *seccature* de toute espèce qui me suivent à Meung, moi qui croyais en avoir fini avec, mais non. D'abord, au premier pas dans le débarcadère, une ovation de tout ce cher pays, maire, juge de paix, conseil municipal, curé, vicaire, tous en costume; la compagnie des pompiers, les sœurs de charité avec leurs jeunes filles, l'institutrice avec ses enfants..... J'ai été pris ainsi en habit de voyage. J'ai dû marcher en remerciant tout ce bon petit monde, et à deux cents pas je me suis trouvé en face d'un arc de triomphe surmonté du buste de Sa Majesté. Mais que je vous dise que M. le maire

m'avait déjà honoré d'une belle allocution écrite qu'il m'a lue tout haut; enfin, en face de cet arc, un jeune vicaire, un peu musicien et battant la mesure, a fait chanter par ses enfants de chœur une cantate que vraiment mon cœur a trouvée sublime. En suite de ce, la plus belle des jeunes filles, voilée de blanc et charmante, m'a lu un compliment très-flatteur. Ce n'est pas fini : un petit garçon en a fait autant et une autre jeune fille en a gratifié, par contre, Mme Ingres.

« Ayant donc passé l'arc de triomphe, toute la population, parée en fête, et la musique des pompiers et leur compagnie, m'ont conduit chez moi en criant *Vivat*. Mais ce n'est pas fini : cette même *banda* est venue sur le soir me faire leur musique sur notre terrasse, où je les ai complimentés et rafraîchis. Le soir, j'ai donné bal aux jeunes filles et garçons, illuminations et rafraîchissements. Le lendemain, j'ai donné 200 fr. à l'église et aux pauvres et 100 fr. pour une société d'ouvriers qui se cotisent pour leurs vieux jours. — Dîné chez moi de tous ces messieurs, et puis les visites voulues... Enfin, j'ai été ému au dernier point, et je serais ce que je ne suis point, un grand butor (quoique je m'en fusse bien passé), de ne pas être sensiblement touché d'une pareille chose [1]. »

A l'époque où il écrivait cette lettre, Ingres travaillait encore (quand il pouvait travailler) cinq et six heures par jour. Il prenait plaisir à terminer son tableau de l'*Age d'or*, dont il avait renouvelé et agrandi la composition. C'était une petite toile de chevalet. Les personnages y étaient plus pressés, plus nombreux que sur la muraille du château de Dampierre. Le peintre avait ajouté, comme symbole de l'âge d'or, une figure colossale de Saturne se promenant dans un de ces paysages arcadiques et majestueux, *Saturnia tellus*, où la vie des premiers hommes ne fut qu'une longue respiration du bonheur. L'exécution de ce morceau était précieuse, mais un peu molle, et le modelé s'était arrondi sous la main du vieillard. Trop petites, du reste, pour un si grand nombre de figures,

1. Lettre datée de Meung, le 11 septembre 1862.

les proportions du tableau auraient exigé de meilleurs yeux que ceux d'un octogénaire. — Ingres, cependant, l'avait peint avec verve, si j'en juge d'après ce qu'il écrit à son ami Marcotte : « Cette composition toute nouvelle augmentera mon bagage d'adieu d'artiste à ce monde, où je suis tous les jours étonné d'être encore avec des facultés d'exécution, tête et main, qui m'étonnent moi-même. »

Ce fut au mois de juillet 1864 que nous vîmes ce tableau exposé par M. Ingres dans son atelier du quai Voltaire. L'ébauche grande et mâle de Dampierre était devenue, dans la réduction corrigée de l'*Age d'or*, un ouvrage qui, par ses dimensions et sa manière, tournait au joli. Au sortir de la visite que les rédacteurs de la *Gazette* firent à Ingres, un de nos collaborateurs, M. Ph. Burty, écrivit dans la *Chonique des arts :* « A l'exemple de Poussin dans sa belle composition d'*Acis et Galatée*, M. Ingres a rejeté ce colosse sur un plan éloigné. Au milieu, dans une prairie qui s'étend entre deux bouquets de bois, les premiers hommes adorent les dieux en dansant autour de leurs autels. A gauche, un groupe d'êtres vertueux et candides écoutent Astrée, qui descendait parfois du ciel pour les confirmer dans la vertu. A droite, des groupes d'amants qui s'embrassent et se couronnent de fleurs, des jeunes gens qui mangent des fruits ou boivent du lait, personnifient doucement les appétits sensuels. Rien de chaste comme toutes ces nudités, de naïf comme ces gestes, d'enfantin comme ces attitudes. C'est bien la jeunesse du monde. Aucune passion violente n'a sillonné les visages, aucun travail n'a fatigué les muscles. Les zéphyrs qui voltigent ne caressent que des formes jeunes, fraîches et pures. »

Dans la même exposition, à côté de l'*Age d'or*, figurait le *Bain des femmes turques ;* le peintre nous dit qu'il en avait puisé l'idée dans les mémoires de lady Montague. Il avait vu là une occasion de réunir et d'arranger toutes les études de femmes nues qu'il avait peintes dans sa vie ou dessinées. Si j'ai bonne mémoire, l'odalis-

que assise, vue de dos et coiffée d'un turban, celle qu'il avait peinte en grand dans sa jeunesse, occupe ici le milieu de la toile et joue de la mandoline; à droite, on remarque un groupe de quatre femmes, aux carnations abondantes, mais fermes, aux bras charnus, aux regards longs et lascifs, et, parmi elles, une Roxelane, au profil piquant et spirituel; dans le fond, un pêle-mêle de houris paresseuses, en qui la volupté sommeille et dont les beautés, un peu confondues à l'œil par l'uniformité du ton, forment une masse de nudités que relève cependant une figure de négresse, et auxquelles il ne manque, pour être provocantes et musulmanes, que le prestige et le charme de la couleur. Sur cet ensemble se détache une Géorgienne blonde qui commence les mouvements d'une danse langoureuse, tandis qu'auprès d'elle une de ses compagnes se laisse glisser dans l'eau du bassin en frissonnant de plaisir. Çà et là, quelques lignes trop osées, quelques accidents de couleur locale dans les bouts de draperies ou de mouchoirs, quelques accents d'exagération révèlent un maître que possède toujours le désir de dépasser plutôt l'expression de la nature que de rester froidement en deçà.

Le *Bain des femmes turques* était destiné au prince Napoléon, mais soit qu'il eût changé d'avis, soit qu'on lui eût conseillé de ne pas exposer dans ses salons ces groupes de femmes nues qui pouvaient effaroucher la pudeur d'une jeune mère, pieuse et discrète, le prince supplia M. Ingres de reprendre son tableau et de lui donner en échange le portrait du peintre par lui-même, ce magnifique portrait qui le représente décolleté, un crayon à la main, hautain et boudeur, tout plein encore de la gourme du génie, l'œil ardent et dur, les cheveux d'un noir féroce [1].

1. Ce portrait appartient aujourd'hui à M. F. Reiset, conservateur des tableaux du Louvre, qui possède tant d'autres belles choses d'Ingres; la *Vénus Anadyomène*, le célèbre portrait de *Mme Devauçay* et une aquarelle sans prix du *Virgile lisant l'Énéide*.

LXXII.

Sur ces entrefaites avait éclaté une révolution dans le monde des arts, je veux parler du décret du 13 novembre 1863, décret qui enlevait à l'Académie des Beaux-Arts le jugement des concours pour les prix de Rome, supprimait le prix de paysage historique, fixait à vingt-cinq ans la limite d'âge pour le concours au grand prix, augmentait l'indemnité des pensionnaires de Rome, mais en réduisant à quatre ans leur droit à la pension, attribuait au ministre la nomination des professeurs, instituait un directeur à l'École des Beaux-Arts à la place de l'ancien conseil d'administration, élu par les professeurs, créait des ateliers de peinture, d'architecture, de sculpture, de gravure en médailles et en taille-douce, donnait à toute personne reconnue compétente la faculté de professer à l'École un cours temporaire sur l'esthétique ou sur toute autre branche de l'enseignement, constituait enfin un conseil supérieur, chargé, entre autres attributions, de rédiger le programme des concours au prix de Rome et de dresser une liste d'artistes notables dans laquelle serait tiré au sort le jury spécial qui devrait décerner le prix dans chacune des sections du concours.

Ce décret causa naturellement une émotion profonde. La quatrième classe de l'Institut protesta tout entière énergiquement contre l'abolition de ses priviléges et se plaignit avec amertume qu'on ne l'eût pas consultée, ne fût-ce que par déférence, avant d'en venir à ces brusques réformes auxquelles elle aurait pu consentir, après les avoir au moins discutées. Ingres écrivit à la hâte, *ab irato*, une réponse au rapport du surintendant, qui avait motivé le décret. L'Académie adressa un mémoire à l'Empereur, répondit à la réponse de son ministre, se pourvut devant le conseil d'État où elle fut défendue par M. de La Chère, répliqua vivement à la plaidoirie

de M. Charles Robert, commissaire du gouvernement [1], et ne se laissa pas condamner sans coup férir.

Aujourd'hui que ces tempêtes sont apaisées, il nous sera plus facile de porter un jugement impartial sur ces réformes, tant applaudies d'une part, tant blâmées de l'autre.

Le décret du 13 novembre 1863 est à la fois moins libéral que l'ordonnance de 1819 et plus démocratique.

Il est plus démocratique en ce sens qu'il ouvre avec la générosité la plus large un enseignement gratuit et complet à tous les Français (et même par exception aux étrangers) que tenterait la carrière des arts. Il est plus démocratique en ce sens qu'il admet à concourir pour le prix de Rome tout artiste âgé de quinze à vingt-cinq ans, qu'il soit ou non élève de l'École, pourvu qu'il soit Français.

Il est moins libéral en ce qu'il enlève à un corps savant, qui se recrute lui-même par l'élection, le droit d'élire des professeurs dont il connaît mieux que personne les aptitudes et le mérite, et qu'il substitue ainsi le bon plaisir d'un ministre, toujours plus ou moins suspect d'incompétence, à l'élection d'un corps dont la raison d'être est justement dans la supériorité de ses membres et dans ses lumières collectives.

Il est moins libéral en ce sens qu'il rend impossible toute concurrence à l'École des Beaux-Arts. Comment, en effet, un maître, même célèbre, pourrait-il lutter avec avantage contre une école gratuite où abondent les moyens d'instruction en tous genres, alors qu'en le supposant aussi désintéressé que possible, il devra exiger de ses élèves une rémunération assez forte pour la location d'une salle, l'achat et l'entretien d'un matériel, le payement des modèles, et autres frais? Et si aucun enseignement ne peut rivaliser avec celui de l'École, qu'en résultera-t-il? Peut-être à la longue l'esprit de routine; car il n'est pas douteux que des

1. Cette plaidoirie fut insérée au *Moniteur* du 18 juillet 1864. La requête de l'Académie fut rejetée, sur le rapport du conseil d'État, par décret du mois d'août suivant.

écoles diverses se redressent mutuellement, se servent de stimulant l'une à l'autre, et, par la contradiction, se corrigent. Une école unique, sans concurrence, sans contre-poids, est de nature à se figer peu à peu, et, poussant à leurs dernières conséquences les meilleurs principes, elle peut tomber dans l'ornière de ses habitudes et y rester.

Les auteurs du décret semblent l'avoir senti puisqu'ils ont autorisé l'ouverture temporaire de certains cours reconnus utiles par le ministre et faits par des personnes étrangères à l'École; mais cela même n'est pas sans danger puisque l'on s'expose ainsi à jeter du trouble dans l'esprit des jeunes gens en suscitant dans la même école une doctrine qui peut être une dissidence. Ce n'est pas *directement* sur les élèves que la concurrence extérieure doit agir, c'est tout d'abord sur les professeurs qu'elle doit tenir en haleine et piquer l'émulation.

En somme, cependant, le décret du 13 novembre contenait des réformes très-utiles, et, dans le rapport qui l'avait précédé, il y avait des vérités incontestables; celle-ci, par exemple : Que les anciens juges des concours au prix de Rome, habitués à se faire des concessions réciproques, avaient dû bien souvent solliciter et obtenir quelque partialité pour des élèves devenus intéressants par leurs efforts et par leur âge voisin de la limite fatale. Nul doute qu'un jury tiré au sort, la veille du jugement, ne soit préférable à un tribunal constamment formé des mêmes juges, à la condition pourtant que ce jury sera pris dans une liste bien faite, ne pouvant donner en majorité les paysagistes et les peintres de genre.

Voilà ce qu'il aurait fallu reconnaître. Malheureusement toute discussion était inutile après la défaite. Ingres se borna dans sa réponse à contredire le rapport. Sa courte brochure n'est pas autre chose qu'une protestation[1]. Raisonnant à la manière des femmes,

1. *Réponse au Rapport sur l'École impériale des Beaux-Arts, adressé au maréchal Vaillant, ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts, par Ingres, sénateur, membre de l'Institut.* Paris, Didier, 1863.

il affirme ce qu'il s'agit de prouver, et il tonne contre le romantisme, sans se douter qu'il a été lui-même un romantique par des côtés saillants, et qu'il a payé son tribut au moyen âge.

Toutefois, quelques-unes de ses réponses portent coup :

« Le rapport, dit-il, parle *des qualités exceptionnelles et des défauts incontestables qui ont assuré l'immortalité des maîtres tels que Rubens, et croit découvrir que ses professeurs auraient annulé son admirable couleur, s'ils se fussent attachés à blâmer l'incorrection de son style et la vulgarité de ses types,* et il ajoute que *Rubens n'aurait été ni coloriste ni dessinateur alors.*

« Il est vrai, des qualités exceptionnelles ont assuré à Rubens une célébrité justement méritée. C'est un grand peintre, un grand génie, un grand dessinateur de mouvement, puissant par ses grandes compositions, sa grande facilité d'exécution et son irrésistible don de la couleur, qu'on semble ne vouloir accorder qu'à ce maître, comme si les écoles vénitienne, romaine et florentine n'avaient pas été admirables dans cette belle partie de la peinture. Mais revenons à Rubens. Je dirai que si ses premiers maîtres s'étaient effectivement attachés à châtier l'incorrection de son dessin et la vulgarité de ses types, ils seraient sans doute parvenus à rendre ce grand artiste plus complet par la forme, sans détruire ses qualités éminentes. »

La réponse n'est pas complétement juste en ce qui touche les écoles romaine et florentine, qui ne sont pas aussi admirables de couleur, à beaucoup près, que les Vénitiens et Rubens; mais elle repousse une erreur fort à la mode aujourd'hui, laquelle consiste à prétendre que tout homme qui a du génie est par cela même incorrigible ; que si Rubens avait choisi des types moins vulgaires, il aurait cessé d'être coloriste, comme si Rubens n'avait pas été aussi brillant, aussi frais de ton, aussi harmonieux, lorsqu'il a eu à peindre par hasard le portrait d'une belle personne ou la figure nue d'un beau modèle. Est-ce que les grossièretés de la *Kermesse* sont mieux peintes que la *Vierge aux anges* ou la *Fuite de Loth?* Est-ce que Rubens est plus coloriste dans le premier de

ces tableaux que dans les autres? Pourquoi donc la vulgarité des types et l'incorrection du dessin seraient-elles des conditions indispensables d'une belle couleur? Titien a-t-il donc si mal dessiné? Véronèse est-il donc si vulgaire?

« Le rapport, continue Ingres, *trouve que la résidence des pensionnaires à Rome est trop prolongée, et que le lieu de séjour des jeunes artistes doit varier selon le caractère de leurs talents.*

« Je combats cette opinion : Rome réunit tous les caractères possibles et représente l'art dans tout son apogée; son beau ciel, la beauté de ses sites, son beau climat même, enfin tout y est riche de poésie ! Je voudrais donc que les pensionnaires y fussent comme *attachés*. D'ailleurs, dans le cours de leur séjour, ils font, avec l'agrément du directeur, des voyages de quelques mois en Toscane, à Venise et autres lieux : mais leurs œuvres obligatoires sont à Rome.

« Et puis, tous les musées de l'Europe ne sont-ils pas représentés à Rome par les nombreuses galeries des princes romains? Et les seules peintures du Vatican par Raphaël et Michel-Ange ne sont-elles pas le sublime apogée de l'art? Tout ce que cette ville éternelle renferme de richesses et de monuments d'architecture en fait comme le vestibule de la Grèce, pour ainsi dire, qui s'y trouve représentée. Les pensionnaires n'ont donc pas trop de cinq années à Rome. »

Mais il est dans le rapport de M. le surintendant un passage qui méritait une adhésion loyale ou une réfutation sérieuse. Ingres ne l'a pas sérieusement réfuté. « N'est-il pas extraordinaire, dit le rapport, que dans une école où les peintres sont en majorité, il n'y ait point de professeur de peinture? Ne serait-il pas nécessaire que les élèves apprissent de quels procédés se sont servis les grands maîtres qu'on leur propose pour modèle? Il y a là une regrettable lacune à combler. »

Ingres répond : « L'École des Beaux-Arts, il est vrai, n'a pas

d'école de peinture proprement dite, elle n'enseigne que le dessin ; mais le dessin est tout ; c'est l'art tout entier. Les procédés matériels de la peinture sont très-faciles et peuvent être appris en huit jours ; par l'étude du dessin, par les lignes, on apprend la proportion, le caractère, la connaissance de toutes les natures humaines, de tous les âges, leurs types, leurs formes et le modelé qui achève la beauté.

« Les grands maîtres nous ont laissé, par des dessins innombrables de compositions et d'études d'après nature, des exemples que nous devons suivre, car il ne se voit pas une seule étude peinte d'après nature, de leur main ; c'est d'après ces études dessinées qu'ils peignaient leurs admirables œuvres. Je citerai à cette occasion ce que disait le Poussin : « Cette application singulière à étu-
« dier le coloris n'est qu'un obstacle qui empêche de parvenir au
« véritable but de la peinture, et celui qui s'attache au principal
« acquiert par la pratique une assez belle manière de peindre. »

Cette réponse n'en est pas une. Dire que le dessin est tout, c'est dire une énormité ; c'est renverser la définition même de la peinture pour y substituer celle qui conviendrait tout au plus à la sculpture ; c'est nier la puissance de la couleur, reconnue admirable par Ingres, dans le paragraphe relatif à Rubens ; c'est rayer d'un trait de plume le clair-obscur, considéré comme l'art d'éclairer l'ensemble du tableau et de modeler cet ensemble ; c'est supprimer les convenances de la touche qui, pour être secondaire dans le grand art, n'en est pas moins un moyen d'expression recommandé par Poussin lui-même comme devant être conforme au *mode*, sévère ou gracieux, passionné ou grave, que l'artiste a choisi pour l'unité de son sujet.

D'ailleurs, s'il est inutile d'enseigner autre chose que le dessin dans une école de peinture, pourquoi les membres de l'Institut, orsqu'ils ouvraient une école, pourquoi le baron Gros, Regnault, Drolling, Paul Delaroche, apprenaient-ils la peinture à leurs élèves ? La contradiction était palpable.

LXXIII.

Au surplus, rien de ce que disait Ingres, rien de ce qu'il écrivait ne doit être pris au pied de la lettre, l'exagération étant le trait distinctif de son caractère et de son esprit. Lorsqu'il s'écriait : « J'écrirai sur ma porte : *École de dessin* et je ferai des peintres, » ce cri n'était pas celui de la froide raison, mais celui d'une âme émue, convaincue et irritée. L'exagération, oui, c'est à la fois le côté fort et le côté faible de ce grand artiste. Chez lui, la grâce est souvent ressentie jusqu'à la manière, et la force prononcée jusqu'à l'enflure. Par là il imprime à ses œuvres un cachet particulier d'énergie, de volonté et de fierté. Par là il s'impose à l'attention et il mord sur la mémoire.

Il y a quelques jours, nous étions à Londres et nous regardions, pour la vingtième fois, au British Museum, les marbres de Phidias, ceux qu'il a touchés de sa main, qu'il a échauffés de son haleine. La salle était silencieuse et déserte. Seul en présence de ces œuvres vénérables, nous les admirions avec le même calme, la même sérénité dont ils portent l'empreinte. Aucun effort n'y est sensible, aucune amplification de la forme n'y est apparente. Rien d'exagéré, rien de pénible. On croit être d'abord en présence de la vérité même, de la simple nature... Mais, après quelques moments de contemplation, cette vérité grandit, cette nature s'élève, se purifie, se divinise; l'art se manifeste, la perfection se déclare, vous respirez l'essence du vrai, qui est le beau, et vous entrez dans une admiration qui va toujours croissant, qui sera désormais sans réticence et sans retour.

En sortant du Bristish Museum, nous pensions au peintre qui nous occupe aujourd'hui et nous vîmes plus clairement les exagérations de sa manière, les hyperboles de son style et combien il

était loin encore de cette beauté tranquille, une, harmonieuse, sans excès, sans surprise, qui ne saisit point au premier aspect, parce qu'elle est la fusion merveilleuse de qualités qui paraissent inconciliables, la majesté et la douceur, l'élégance et la force, la sévérité et la grâce. Mais, en y réfléchissant, il nous parut que la beauté parfaite avait été l'apanage de l'antiquité et ne pouvait plus se retrouver dans l'art moderne. Plus collectif que le nôtre, l'art antique a pu exprimer le général des idées et le générique des formes, et rester impersonnel ; l'art moderne, n'ayant plus cette ressource de chercher une perfection déjà trouvée, a dû devenir, en effet, l'expression des sentiments intimes du cœur; il a dû se passionner suivant le tempérament de l'artiste, s'empreindre d'un caractère personnel, porter la signature d'un nom propre.

Cette transformation de l'art s'est opérée sous l'empire du mouvement philosophique qui, dégageant peu à peu la personnalité humaine, a amené de nos jours le triomphe de l'individualisme. Michel-Ange a été dans les temps modernes la grande figure qui représente ce mouvement. Il a été, par excellence, le génie de l'art personnel. Aussi quels accents que les siens ! et comme il est impossible à confondre avec aucun autre!... Et celui même de tous les modernes qui a le plus ressemblé à Phidias, Raphaël, qui fut si mesuré, si tempéré, si lumineusement éclectique, Raphaël a conservé, lui aussi, une physionomie très-reconnaissable. Il ne faut donc pas s'étonner que les artistes supérieurs soient de nos jours des personnalités fortement détachées du fonds commun. Voilà ce qui explique et légitime en quelque sorte ce qu'il y a d'exagéré et de tendu dans le style d'Ingres. Son dessin était comme son langage, plein d'énergie. Sa peinture était comme son âme, passionnée.

LXXIV.

Les derniers temps de sa vie, Ingres les passa tranquillement et doucement, autant du moins que pouvait le permettre son irritable

nature, honoré d'un respect que son âge changeait en vénération et comme enveloppé de sa gloire.

On peut juger de sa situation d'esprit d'après une de ses dernières lettres à M. Marcotte :

« Je vous remercie de vous être associé de si bon cœur à la dernière et bien touchante ovation que je reçois dans ce monde et qui m'est doublement chère, venant de mes chers compatriotes et d'une manière si touchante qu'elle m'a ému jusqu'au cœur. J'en suis aussi heureux que fier! Cette couronne d'or, l'eût-on faite pour l'empereur, on n'eût pu la faire plus belle ; mais ce qui m'a touché bien davantage, c'est la vue de ces deux mille signatures de toutes les classes de la société.

« Voilà comme dans cette vie il y a de bons et de mauvais jours; mais ceux-ci sont bien plus nombreux. Ce que j'ai souffert, et au moment si voisin de l'inexistence, me décourage et me révolte, car il y a deux hommes en moi (et en vous tout de même), l'un encore vif, d'une sensibilité intelligente et jeune, qui augmente plutôt qu'elle ne décroît, devient irascible, insupportable, et dit à ce pauvre corps délabré, infirme et souffrant : Imbécile, va donc! pourquoi es-tu vieux? Enfin, si ma religion et les soins tendres de mon excellente Delphine n'adoucissaient mes souffrances, je serais bien malheureux, malgré toutes mes auréoles et une position si enviable et si glorieuse.

« J'ai apporté avec moi le vrai bien de la vie, le travail, une assez grande Vierge à terminer sans me fatiguer trop et en m'amusant à passer doucement le temps et à profiter de ce que nous avons encore toute la flamme de trente ans, pour l'employer, si Dieu me fait cette grâce, à augmenter le faible contingent de mes œuvres jusqu'au grand départ [1]. »

Le digne homme à qui cette lettre était adressée mourut l'année suivante, à l'âge de quatre-vingt-six ou quatre-vingt-sept ans. Il

1. Lettre du 11 juillet 1863.

était avec M. Gatteaux, le plus ancien ami d'Ingres, son meilleur ami. De ceux qu'il avait connus dans sa jeunesse, le peintre n'avait plus presque personne après lui. Ses amis de maintenant étaient les fils ou les petits-fils de ses amis d'autrefois. Ses anciens élèves étaient devenus ses collègues à l'Institut et il avait eu la douleur d'enterrer Hippolyte Flandrin. Il était donc seul de sa génération, et, bien qu'il fût très-entouré, il vivait dans l'isolement de ses souvenirs.

LXXV.

Pour le 1er janvier 1867, il avait fait un dessin de la Vierge pour la fille d'Hippolyte Flandrin, sa filleule. Dans la semaine qui suivit le jour de l'an, il acheva d'ébaucher une variante de la *Stratonice*, refit un *Ossian* et retoucha quelques anciens dessins avec délicatesse et fermeté. Une chose le préoccupait, c'était d'entendre chez lui, une fois encore avant de mourir, et de faire entendre à ses amis, les grands maîtres d'un art qui lui était plus cher que la peinture, et dans lequel il aimait par-dessus tout la musique de chambre, celle qui convient aux âmes profondes. Il en parla avec chaleur à M. Lehmann et à l'artiste par excellence des quatuors, M. Sauzay, le parfait violoniste, sur lequel Ingres avait reporté l'affection qu'il avait eue pour Baillot. La soirée fut réglée d'avance comme une fête. Trop vieux pour tenir l'archet, Ingres ne pouvait plus faire de musique; mais l'entendre était sa plus vive jouissance. Jamais, depuis sa jeunesse, il n'avait joué en public ni même dans un salon; mais il lui était arrivé parfois d'exécuter des morceaux de prédilection avec ses amis les plus proches, en compagnie très-intime. Il disait fort bien un certain quatuor de Haydn en *fa* mineur; mais il n'était guère propre qu'à la partie de premier violon, parce que le premier violon, par l'attaque et le mouvement, conduit la marche de la symphonie, et qu'il savait, lui Ingres, donner une impulsion plutôt que la suivre. Du reste, il entrait plus avant que personne dans l'esprit du compositeur; il comprenait à mer-

veille le caractère et la couleur de ses sentiments. Quant à son exécution, elle était émue et contenue, son archet étant, comme son pinceau, sévère et sobre, mais énergique, expansif, résolu.

La soirée fut indiquée pour le mardi 8 janvier. Le peintre, voulant honorer les hôtes de sa pensée, Haydn, Beethoven et Mozart, avait ordonné, lui ordinairement si simple, un dîner splendide. Il s'y montra plus aimable, plus gai que jamais. Toutefois, pendant le dîner, un nuage de tristesse passa sur son front, et, comme averti par un vague pressentiment, il dit : « Je suis heureux... dans les dernières heures de ma vie... » Mais il reprit aussitôt sa belle humeur. L'œil brillant, le sourire aux lèvres, il reçut avec une sorte d'exaltation ses invités, qui tous étaient dignes d'aimer et de sentir la grande musique, entre autres Mme Jules Lacroix, quelque peu parente d'Ingres par son mari ; Mme de Mniszech, fille de Mme de Balzac, musicienne consommée ; Mme de Blocqueville ; Mme Beulé, la famille Hittorff, la famille Magimel, M. Sturler et la fille de Baillot, Mme Sauzay.

Le quatuor en *ré* mineur de Mozart, le scherzo du premier des quatuors dédiés à Baillot par Cherubini, le quatuor en *sol* (n° 41) de Haydn, furent exécutés à ravir, d'une manière unique, exceptionnelle, par MM. Sauzay père et fils, M. Franchomme et M. Massé. Sous l'empire d'une sorte d'intuition mystérieuse, ces artistes excellents se surpassèrent ; ils eurent la conscience que jamais ils n'étaient arrivés à une interprétation aussi bien sentie, aussi pure, autant à l'unisson de leurs cœurs. Ingres, rayonnant, s'était fait comme chef d'orchestre, et à chaque fois nos quatre virtuoses prenaient plaisir à lui demander le signal. Entre deux morceaux, il prit à part M. Sauzay et lui dit : « J'ai un désir bien vif : c'est d'entendre le concerto de Viotti en *la* mineur que j'ai exécuté à quinze ans au grand théâtre de Toulouse... Promettez-moi ce bonheur. »

La soirée se termina par la sérénade de Beethoven, qui jeta le peintre dans l'enthousiasme. Ce fut le dernier éclair d'une vie qui allait s'éteindre et qui était cependant pleine de flamme. On le préparait au dernier sommeil par une musique sublime.

Dans la nuit qui suivit cette soirée, dit M. Olivier Merson[1], un tison enflammé roula de la cheminée de la chambre où couchait le maître sur le parquet. M. Ingres pouvait sonner un domestique pour qu'il relevât le feu et aérât l'appartement. Il ne le fit pas, et lui-même, à demi nu, ouvrit une fenêtre et rajusta le foyer. Ces soins prirent peu de temps, il est vrai; cependant M. Ingres fut saisi d'un refroidissement dont on ne put vaincre les conséquences : une toux violente se manifesta, et, le mal empirant avec promptitude, huit jours étaient à peine écoulés que l'École française prenait le deuil du plus grand de ses peintres modernes.

LXXVI.

Ingres était mort le lundi 14 janvier 1867.

Ses obsèques eurent lieu le 17, par une journée sinistre et glacée. Quoique la terre fût couverte de neige, une foule immense suivit le convoi, du quai Voltaire nº 11 à l'église Saint-Thomas-d'Aquin (où fut exécutée une belle composition d'Elwart, le *Pie Jesu*) et de là, par la place Vendôme et les boulevards, jusqu'au Père-Lachaise. Dans les personnages qui tenaient les cordons du poêle, le Sénat était représenté par l'amiral Bouët-Vuillaumez; l'Institut, par M. Lefuel, président de l'Académie des Beaux-Arts, et par M. Lehmann, vice-président, qui personnifiait l'école d'Ingres dans la cérémonie, et la ville de Montauban par son maire, M. Prax-Paris, qui venait revendiquer, au nom de ses compatriotes, « le douloureux privilége de regrets plus profonds et plus intimes. » C'était un devoir pour la cité de Montauban que d'être présente, dans la personne de son premier magistrat, aux funérailles de l'artiste qui avait jeté tant de lustre sur sa ville natale et qui lui avait légué un musée, auquel est attaché le nom du donateur.

La fondation du *Musée Ingres* datait de 1851. A cette époque,

1. *Ingres, sa vie et ses œuvres.* In-18. Paris, Hetzel, 1867.

le peintre avait fait un premier envoi d'objets d'art, en promettant le don testamentaire de toute sa collection. Fidèle à sa parole, Ingres a légué à Montauban non-seulement sa collection entière dans laquelle se trouve un marbre antique du plus grand prix, mais plusieurs ouvrages importants de sa main, tels que le *Jésus au milieu des docteurs*, et les trois mille dessins ou études peintes, dont nous avons parlé au commencement de ce livre, parmi lesquels sont des croquis qu'il avait crayonnés en voyage, et accompagnés de notes manuscrites fort curieuses. Lors de sa première donation, il avait écrit au maire de Montauban : « Il m'est doux de penser qu'après moi j'aurai comme un dernier pied-à-terre dans ma belle patrie, comme si je pouvais un jour revenir en esprit au milieu de ces chers objets d'art, tous rangés là comme ils étaient chez moi et semblant toujours m'attendre ; enfin je suis heureux de penser que je serai toujours à Montauban, et que là, où, par circonstance, je n'ai pu vivre, je reviendrai éternellement dans le généreux et touchant souvenir de mes compatriotes. »

Ici se place l'extrait suivant du testament d'Ingres : « Je donne aussi à la ville de Montauban les tragédies grecques d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, Pindare, les partitions de Gluck en sept volumes, mon violon ainsi que les livres de musique instrumentale, contenant les quatuors et quintetti de Haydn, Mozart et Beethoven, la partition de *Don Juan*, la *Stratonice* de Méhul, mon bureau et mon fauteuil.

« Je désire que l'on place au-dessus de mon bureau : le portrait peint de Raphaël jeune, sus-indiqué ; celui de mon père, peint, celui de ma mère, dessiné, en groupant deux ou trois dessins de mon père, deux de ses miniatures, les portraits de Haydn, Mozart, Gluck, Beethoven et Grétry, et ceux de mes autres parents et amis. On placera sur mon bureau l'*Iliade* et l'*Odyssée*, d'Homère, en petits volumes, traduction de Bitaubé. »

Le venin qui est au fond de la nature humaine nous fait marchander aux vivants la gloire que nous rendons facilement aux

morts. L'exposition posthume des œuvres d'Ingres, organisée par sa famille et ses amis dans le palais des Beaux-Arts, mis à leur disposition par M. le surintendant, eut un succès qui dépassa nos espérances. Quarante mille personnes vinrent voir les cent peintures et les cinq cents dessins environ que renfermaient la salle de Melpomène et la galerie du premier étage, donnant sur le quai Malaquais. Si l'on considère que ces quarante mille visiteurs étaient tous amenés par une sincère curiosité du beau, et qu'au moment où ils venaient vérifier les titres du maître à sa renommée, une exposition universelle, immense, s'ouvrait au Champ de Mars, on comprendra que ce dénombrement vaut celui d'une armée. « Est-il besoin de rappeler, dit M. Beulé dans son *Éloge*, la surprise, l'enthousiasme, les jouissances de deux générations entières auxquelles étaient inconnus les portraits et les dessins faits par Ingres en Italie, pendant son premier séjour ? Ses amis même ont avoué qu'ils n'avaient pas été justes pour cette partie de sa carrière, qu'ils l'avaient trop peu louée, et que l'éclat de sa maturité leur avait fait oublier l'éclat de sa jeunesse. »

LXXVII.

Nous avons entendu des artistes éminents, qui d'ailleurs admiraient Ingres, déplorer l'influence qu'il a eue sur notre école par un enseignement absolu et par des boutades que l'on prenait pour des oracles et qui avaient sur des disciples aveuglés l'autorité malheureuse d'une leçon. Une telle remarque était faite pour nous donner à penser. Ce n'est donc pas sans en avoir tenu compte et sans y avoir beaucoup réfléchi que nous portons ici un jugement sur Ingres et sur le rôle qu'il a joué comme chef d'école.

Et d'abord, pour apprécier de quelle importance a été son passage à travers les romantiques et les classiques, qu'il a trouvés aux prises et qu'il a fini par dominer, il faut se demander ce

que serait devenue la peinture en France, s'il n'eût point existé.

Abandonnée à elle-même, l'École française aurait perdu peu à peu la notion du nu et de la draperie, le sens des fortes études, le respect des formes typiques, c'est-à-dire ce qui constitue la grandeur de l'art statuaire. Il y a sans doute du danger à ce que les peintres se modèlent sur la sculpture et conçoivent leur art comme une dépendance du bas-relief, parce qu'ils négligent alors le coloris, l'effet, le sentiment de la perspective aérienne, enfin ce trésor de beautés imprévues que présentent les heureux accidents de la lumière et de la vie. Mais il faut convenir aussi que le voisinage des sculpteurs profite aux peintres; il leur conseille la dignité; il leur inspire le goût de s'élever et de choisir. Tandis que la peinture plus puissante veut exprimer ce qui est vivant, la sculpture, plus calme et plus haute, songe à exprimer l'immortel.

La réaction échevelée des romantiques contre les tendances sculpturales de David amena, comme toutes les réactions, d'autres excès. Arrivé au milieu de la lutte, Ingres comprit à merveille comment et en quoi l'école de David, — ce maître qu'il a vénéré et admiré toujours, — s'était égarée et ce qu'il y avait de juste, au fond, dans la réclamation du romantisme. Il reconnut que la généralisation des formes, le type des statues, le nez grec, les draperies de marbre, avaient jeté de la froideur et du convenu dans la peinture de ses anciens condisciples. Frappé de ce qu'il y avait de naturel, d'intéressant et de profondément naïf dans les artistes italiens du XVe siècle, il sentit qu'il fallait tremper et constamment retremper le style dans la nature, qui seule produit la variété sans fin des physionomies, corriger le beau officiel par la saveur des accents particuliers, et au besoin de la laideur expressive, repasser enfin par la vérité individuelle pour remonter à la vérité typique. En cela il était plus peintre que David ; il réformait la réforme de son maître.

Ingres fut donc le premier qui entrevit la vérité vraie, à savoir que l'idéal (je parle de l'art) est la quintessence du réel; que le

style doit être puisé, non pas dans l'érudition, mais dans la vie ; qu'il peut être dégagé des plus vulgaires modèles, qu'il doit être *humain* à la manière des dieux antiques et des héros grecs, lesquels, accessibles aux émotions de l'humanité, gémissent, comme Philoctète à Lemnos, ou crient de douleur, comme Mars lorsqu'il est blessé, ou pleurent comme Vénus lorsqu'elle est égratignée par un fer de lance.

En ramenant l'école à l'étude de la nature, Ingres l'a désinfectée de deux poisons qui s'appellent dans les ateliers le *chic* et le *poncif*. Le premier de ces deux mots signifie le travers qui consiste à peindre de mémoire, de pratique, sans consulter la nature. Le second signifie l'habitude de répéter des formes apprises par cœur, des draperies connues et convenues, de sorte qu'on peut dire que le *chic* est le poncif des romantiques, comme le *poncif* est le chic des classiques. Ces deux pestes de l'art, Ingres en a délivré la peinture en France, et c'est là un service immense qu'il a rendu. Pendant qu'il donnait satisfaction au romantisme en reconnaissant ce qu'il y avait de légitime dans cette réaction, il aperçut, avec la même perspicacité, que le romantisme était un retour à la décadence. En effet, depuis qu'il avait éclaté, on n'aimait plus que les maîtres, essentiellement imitateurs, appelés en Italie *naturalisti*. On vantait Caravage, Ribera, Guerchin, Zurbaran, Manfredi, Solimène. On ne parlait que de peinture solide, de peindre dans la pâte, en pleine pâte, et c'est même de là que date cette confusion étrange de l'empâtement avec la peinture, comme si l'on était d'autant plus peintre que l'on met plus de pâte sur la toile. On oubliait les sublimités de la fresque et les hommes qui avaient parlé la grande langu du dessin, la langue universelle. Il semblait que l'art eût commencé au XVII[e] siècle, car, pour les novateurs, le premier de tous les maîtres, après Véronèse, était Rubens, et Rubens n'avait qu'un égal, qui était Rembrandt. Mais ce qu'ils admiraient dans Rembrandt, ce n'était pas précisément son génie, ses inventions de poëte et la finesse d'un dessin souverainement expressif ; c'était plutôt la liberté, la brusquerie de ses allures, les prétendus secrets de ses eaux-fortes, l'épaisseur de ses rehauts fameux, contrastant

avec la transparence de ses frottis, et toute l'alchimie de ses pratiques mystérieuses.

En présence de ces déviations de l'École, Ingres réagit à son tour, et comme il était convaincu et violent, il réagit avec conviction et violence. Il aimait la nature, mais non pas le naturalisme. Il voulait bien que l'on ôtât son chapeau devant Rubens, mais il voulait passer outre et s'en aller voir Pérugin, Raphaël, Léonard de Vinci, Fra Bartolommeo, André del Sarte. Il avait chez lui, tout comme un autre, des eaux-fortes de Rembrandt; mais il n'y puisait que des pensées. Les belles variétés de la couleur lui paraissaient inférieures à l'éloquence des formes. L'affectation de chercher l'effet lui semblait un moyen de faire tomber la peinture dans le théâtral. Aux décorateurs de Venise, il préférait les dessina teurs de Florence ; à Delacroix, il préférait Ingres.

Ainsi le peintre du *Vœu de Louis XIII* et du *Saint Symphorien* tenait le milieu entre l'idéalisme glacé des faux classiques et le réalisme brutal des faux novateurs. Il est juste de dire, cependant, que, comme professeur, il faisait pencher la balance d'un côté, sans doute parce qu'il pensait que, pour obtenir moins, il faut demander plus. En enseignant que « le dessin est tout, que l'ombre n'est pas le dessin, que tout peut s'exprimer par le trait, même la fumée, » il poussait à la peinture sans relief, sans plans. A force de prêcher l'austérité du ton et d'accoutumer ses élèves à se défier des coloristes, il voilait de gris toute son école, il cendrait la palette de Flandrin, cette palette qui lui a si bien servi, du reste, à exprimer les mélancolies chrétiennes. Il tendait à jeter la peinture dans un excès contraire à celui qu'il voulait fuir, c'est-à-dire la sécheresse des contours découpés, dans le mépris des moyens purement pittoresques.

Voilà, certainement, le mauvais côté de l'influence exercée par Ingres.

Mais, en revanche, c'est lui qui nous a appris, par ses ouvrages plus encore que par ses paroles, qu'on idéalise la nature en

la purifiant de tous les détails sans importance, pour n'en prendre que les traits significatifs, essentiels;

C'est lui qui nous a appris à découvrir dans le modèle tout ce qu'il contient, pour en extraire tout ce qui convient;

C'est lui qui faisait sentir les avantages et la grandeur de la simplicité par cette exclamation qui lui échappait souvent : *Trop de choses !*

C'est lui qui nous a enseigné que, si l'on veut ne pas refroidir les formes en les généralisant, il faut racheter la simplification des grands morceaux par quelques accents caractéristiques, pris sur le fait de la vie;

Que le dessin, qui parle à la pensée, est au-dessus de la couleur, qui plaît aux yeux;

Que les figures nues sont supérieures aux figures habillées; que la draperie est supérieure au costume;

Que la peinture des passions humaines, en ce qu'elles ont d'éternel, est supérieure à la description ethnographique des mœurs variables;

En un mot, qu'il y a un art premier et un art second.

C'est à Ingres que nous sommes redevables d'avoir formé des artistes propres au grand art; c'est donc à lui que nous devons les peintures murales du chœur de Saint-Germain-des-Prés, la frise de Saint-Vincent-de-Paul, les décorations de l'Hôtel de ville par Lehmann, celles de Saint-Germain-en-Laye par Amaury Duval, celles de Saint-Méry par Chasseriau, les grands cartons de Chenavard pour le Panthéon, les copies si précieuses de Raphaël par les frères Balze, les paysages poussinesques d'Alexandre Desgoffe, les plus belles figures de Papety.

Faut-il parler maintenant de son action indirecte sur des hommes qui appartenaient à d'autres écoles ? Comment ne pas la reconnaître dans les peintures décoratives de Périn, d'Adolphe Roger et d'Orsel, primitivement issues d'Overbeck? Qui ne sent que les plus nobles toiles d'Ary Scheffer, la *Sainte Monique* ou du moins les *Saintes Femmes*, sont dues à l'influence d'Ingres et de Flan-

drin? N'est-ce pas à la même cause qu'il faut attribuer les meilleurs ouvrages de Gleyre? N'est-ce pas aussi la *Stratonice* qui a été le point de départ de l'archéologie grecque, si finement restituée par Gérome? N'est-ce pas la *Françoise de Rimini*, avec le vif intérêt que lui prêtaient des costumes retrouvés et adaptés selon l'esprit du temps, qui a engagé Delaroche dans la voie du genre historique, et nous a valu les *Enfants d'Édouard*, le *Cromwell*, le *Duc de Guise*, et tant d'autres ouvrages dont le grand succès tient certainement à l'emploi des mêmes moyens? N'est-ce pas enfin à la volonté de ce maître impérieux qu'est due la recrudescence de notre admiration pour Raphaël, dont le culte a été restauré justement par l'homme qui lui ressemblait le moins, mais qui en approchait le plus. par Ingres?

Telle a été l'influence de ce grand artiste, comme chef d'école, et cette influence s'est étendue à toutes les branches de l'art. La peinture, la sculpture, la gravure, l'architecture même et la musique, tout s'est ressenti de son amour pour le grand, de son goût pour le beau. Il a aimé, il a préconisé ce qu'il y a partout de plus pur et de plus fier : les ordres grecs des belles époques, les marbres de Phidias, les fresques de Raphaël et de Michel-Ange, le burin de Marc-Antoine, la musique de Gluck et de Mozart, la poésie d'Homère.

Comme peintre, il a été inégal sans doute, mais toujours supérieur par quelque endroit et toujours maître, même dans ses erreurs. Les grandes compositions, nous l'avons dit, dépassaient la mesure de son imagination, dont la flamme durait peu. Il n'arrivait à les coordonner qu'à force de peine, d'amendements et de repentirs; mais il le faisait avec un goût sévère, un tact sûr, en s'appuyant sur des traditions soigneusement choisies et finement contrôlées. Son génie à courte haleine devait exceller surtout dans les tableaux d'une ou deux figures, tels que l'*Œdipe*, la *Baigneuse*, la *Source*, la *Vénus Anadyomène*, l'*Angélique*. Moins il y avait de personnages à mettre en scène, plus facilement il atteignait à la beauté, différent en cela des Véronèse et des Rubens, qui ne sont

jamais plus à l'aise que dans les vastes ordonnances. Son *Vœu de Louis XIII* est digne des plus grands maîtres, sa *Stratonice* est un morceau adorable, et le *Virgile lisant l'Énéide* touche au sublime.

L'expression par l'attitude, le mouvement et le geste, a été chez lui une faculté de premier ordre. L'amour des puissances célestes est exprimé avec enthousiasme par les anges qui écartent les rideaux devant la Vierge apparue à Louis XIII. Tous les gestes du *Saint Symphorien* partent de l'âme et se burinent à jamais dans la mémoire du spectateur : l'élan du jeune martyr aux bras ouverts, le poing fermé de la mère, l'ordre du proconsul inflexible, montrant du doigt le supplice, et les mouvements qui disent la compassion des uns, la férocité des autres. Il n'est pas possible d'oublier non plus la pantomime de Phidias faisant hommage de ses pensées à Homère, ni la grâce majestueuse et facile de la Victoire qui couronne le poëte, ni cette autre grâce ineffable de l'Amour qui lutine Anacréon. La contenance embarrassée de Virgile en présence de la mère évanouie de Marcellus, la roide immobilité de Livie, l'émotion contenue d'Auguste, peuvent servir de motifs à la plus haute sculpture, et sont de ces choses trouvées que l'on citera dans les poétiques à venir. Jamais on n'a rendu visibles les sentiments secrets de l'âme plus vivement que ne l'a fait Ingres peignant la coquetterie de Stratonice par l'attitude d'une femme ravissante, ravie d'être aimée, et l'amoureuse pudeur d'Antiochus par ses mouvements aigus et désespérés.

Le dessin? Il a été chez Ingres la maîtresse pièce de son génie. Les qualités les plus diverses s'y montrent tour à tour. Tantôt il est naïvement délicat ou spirituellement incisif dans ses croquis, dont la saveur est incomparable; tantôt il est osé, magistral et saisissant, comme dans la muse de Cherubini, tantôt violent et farouche, comme dans ses figures de licteurs, tantôt suave, tendre et voluptueux comme dans ses Odalisques. Toujours il est, dans ses dessins, à la hauteur des plus grands maîtres.

Le coloris et le clair-obscur, ce sont là les parties repro-

chables du peintre. Souvent il manque à ses compositions la présence de l'air, la profondeur et le ressort pittoresque. Ce défaut, sensible mais très-excusable dans l'*Apothéose d'Homère*, où il est d'ailleurs mitigé par la suavité mate des couleurs neutres, dépare sans excuse le *Saint Symphorien*, d'autant plus que la couleur uniforme et sourde du maître y empêche les figures de s'enlever les unes sur les autres et toutes ensemble sur le fond. Mais cette tendance au gris, cette monotonie de palette, n'ont pas été chez Ingres l'erreur de toute sa vie. Faute de posséder l'orchestration des couleurs, qui fut par excellence le talent d'Eugène Delacroix, il a eu de charmantes finesses et des variétés heureuses dans le ton local.

Ses premiers tableaux, ceux qu'il fit jeune sous le soleil italien, sont lumineux, d'une coloration montée et même un peu crue, que le temps a déjà glacée et adoucie. L'*Œdipe* est devenu d'une couleur dorée dont l'intensité est maintenant harmonieuse à ravir. Le *Vœu de Louis XIII* est aussi beau par la franchise de l'effet que par le caractère du dessin et le tour du style. Les portraits de Mme de Senonnes, de Mme Devauçay, d'Ingres père, de Bartolini, de Mme de Rothschild, ne seraient pas désavoués par un coloriste. La *Baigneuse* peut être regardée comme un morceau corrégesque, et a *Chapelle Sixtine* est, par exception, un chef-d'œuvre de clair-obscur et de couleur.

Enfin, pour ce qui est de la touche d'Ingres, elle est souple et légère, mince sans être pauvre, expressive à peu de frais dans les nus, et supérieurement habile dans le rendu des accessoires et de tout ce qui demande les élégances de l'exécution. Ses portraits, ceux de femmes surtout, en sont des preuves éclatantes.

Ils resteront, les ouvrages d'Ingres. Lui-même il restera, parce qu'il a souvent approché de Raphaël par la vertu de son dessin, parce que, s'il a été inférieur au Poussin dans l'invention, et dans l'expression par l'ordonnance, il lui a été quelquefois supérieur dans l'expression par le geste, aussi bien que dans la recherche et a rencontre de la beauté. Il restera, parce qu'il a rivalisé avec

Holbein dans ses portraits, dépassé David dans le style, balancé Prud'hon dans la grâce, et créé certaines figures superbes qui semblent descendues des fresques de Michel-Ange. Oui, quelle que soit l'inconstance de la renommée, quels que soient les sentiments qui animeront les races futures, il est permis d'affirmer que Jean-Auguste-Dominique Ingres ne sera dépossédé jamais de la place qu'il a conquise de haute lutte, à la sueur de son génie, non-seulement sur la ligne des maîtres qui ont illustré l'École française, mais dans les rangs de ceux qui ont fait la gloire de la Renaissance.



D'APRÈS LE BUSTE EN MARBRE EXÉCUTÉ PAR M. BONASSIEUX (DE L'INSTITUT) POUR LE TOMBEAU D'INGRES.

CATALOGUE

DES

TABLEAUX PEINTS PAR J.-A.-D. INGRES[1]

1800. ANTIOCHUS, INSTRUIT DE LA MALADIE DE SCIPION, LUI ENVOIE SON FILS, POUR GUÉRIR PAR LA JOIE LE MALAISE DU CORPS. — A M. Gatteaux

1801. LES AMBASSADEURS D'AGAMEMNON, ENVOYÉS POUR APAISER LE FILS DE PÉLÉE, TROUVENT ACHILLE DANS SA TENTE, OCCUPÉ AVEC PATROCLE A CHANTER LES EXPLOITS DES HÉROS. — École des Beaux-Arts.

AN XII. PORTRAIT DE Mme LA COMTESSE DE LA RUE.

1804. PORTRAIT DE M. INGRES PÈRE. — Musée de Montauban.

PORTRAIT DE BONAPARTE, PREMIER CONSUL. — Hôtel de ville de Liége.

PORTRAIT DE J.-A.-D. INGRES. — A M. Frédéric Reiset.

PORTRAIT DE BARTOLINI.

PORTRAIT DE JEUNE HOMME. — A M. Ricard.

1805. PORTRAIT DE M. BELVEZE. — Musée Ingres, à Montauban.

PORTRAIT DE M. DESMARETS. — A M. Danlos aîné.

PORTRAIT DE M. COUDERC. — A M. Hipp. Couderc, à Montauban.

1806. PORTRAIT DE NAPOLÉON Ier, EMPEREUR DES FRANÇAIS, EN GRAND COSTUME. — Hôtel des Invalides.

PORTRAIT DE Mme AYMON. — A M. Jacques Reiset.

COPIE DU *Mercure* DE LA FARNÉSINE. — Musée de Marseille.

ADAM ET ÈVE, copie d'après la fresque du Vatican.

1807. BAIGNEUSE. — A M. Defresne.

PORTRAIT DU PEINTRE GRANET. — Musée d'Aix

PORTRAIT DE Mme DEVAUÇAY. — A M. Frédéric Reiset.

1808. ŒDIPE EXPLIQUE L'ÉNIGME DU SPHINX. — A Mme la comtesse Duchâtel.

BAIGNEUSE ASSISE, VUE DE DOS. — A M. Valpinçon.

1810. CHAPELLE SIXTINE. — A Mme Hauguet.

CHAPELLE SIXTINE. — A M. Legentil.

PORTRAIT DE M. MARCOTTE D'ARGENTEUIL.

1. Nous nous en sommes rapporté uniquement aux dates mises par Ingres au bas de ses peintures. On sait que souvent il laissa s'écouler un long intervalle entre le moment où il commençait et celui où il terminait ses toiles. Nous n'avons donc tenu compte que de l'année où, jugeant son œuvre terminée, il la signait et la datait.

1811. JUPITER ET THÉTIS. — Musée d'Aix.
PORTRAIT DE M. BOCHET.
PORTRAIT DE Mme FORGEOT. — A M. Panckoucke.
1812. ROMULUS VAINQUEUR D'ACRON. — École des Beaux-Arts.
SONGE D'OSSIAN. — Au palais de Monte-Cavallo, à Rome.
FIANÇAILLES DE RAPHAEL ET DE LA NIÈCE DU CARDINAL BIBIENA. — Tableau perdu aujourd'hui, qui avait été commandé à Ingres par la reine de Naples, Caroline Murat.
PORTRAIT DE Mme LA COMTESSE DE TOURNON.
1813. RAPHAEL ET LA FORNARINA. — A Mme la baronne Nathaniel de Rothschild.
1814. ODALISQUE COUCHÉE. — A M. le baron Seillière.
PORTRAIT DE LA REINE DE NAPLES, CAROLINE MURAT.
PORTRAIT DE Mme DE SENONNES. — Musée de Nantes.
1815. PORTRAIT DE CORTOT. — A Mme la comtesse de Comps.
1817. HENRI IV JOUANT AVEC SES ENFANTS. — A M. le comte de Blacas.
1818. PHILIPPE V ET LE MARÉCHAL DE BERWICK. — A M. le duc de Fitz-James.
MORT DE LÉONARD DE VINCI. — A M. le comte de Blacas.
ÉTUDE POUR LA TÊTE DE JUPITER DANS *Jupiter et Thétis*. — A M. Lecomte.
1819. ROGER DÉLIVRANT ANGÉLIQUE. — Musée du Luxembourg.
LE DUC D'ALBE A SAINTE-GUDULE.
FRANÇOISE DE RIMINI. — Musée d'Angers.
PORTRAIT DE Mgr DE PRESSIGNY, AMBASSADEUR A ROME.
1820. JÉSUS-CHRIST REMETTANT LES CLEFS A SAINT PIERRE. — Musée du Luxembourg.
DON PEDRO DE TOLÈDE BAISANT L'ÉPÉE DE HENRI IV. — A M. Deymié, à Montauban.
PORTRAIT DE BARTOLINI. — A M. van Praet.
VIRGILE LISANT L'ÉNÉIDE. — Tableau détruit. Le musée de Bruxelles possède le groupe d'Auguste, d'Octavie et de Livie.
1821. JEHAN PASTORET, PREMIER PRÉSIDENT DU PARLEMENT DE PARIS, MEMBRE DU CONSEIL DE RÉGENCE, REMET A CHARLES V LES CLEFS DE PARIS. — Galerie de Pastoret.
CONDOTTIÈRE. Étude peinte qui a servi à une des figures du *Martyre de saint Symphorien*. — A M. George de Montbrison.
PORTRAIT DE Mme THOMGUET.
1822. VÉNUS COUCHÉE. — Copie du tableau du Titien exposé à la *Tribune* de Florence.
VŒU DE LOUIS XIII, esquisse. — A M. Armand Cambon.
1823. PORTRAIT DE Mme LEBLANC.
PORTRAIT DE M. LEBLANC.
1824. VŒU DE LOUIS XIII. — Église cathédrale de Montauban.
1825. PORTRAIT DU MARQUIS DE PASTORET.
1826. BAIGNEUSE. — A Mme Blanc.
1827. APOTHÉOSE D'HOMÈRE. — Musée du Luxembourg.

1828. Baigneuse, vue de dos. — A Mme Hauguet.
Henri IV et ses enfants. — A M. le baron Alphonse de Rothschild.
1829. Portrait de Charles X, roi de France. — A M. Defresne.
1831. Don Pedro de Tolède baisant l'épée de Henri IV. — A M. Samson-Davilliers.
1832. Portrait de M. Bertin.
1834. Martyre de saint Symphorien. — Église cathédrale d'Autun.
Jésus-Christ. — Galerie de Pastoret.
La Sainte Vierge. — Galerie de Pastoret.
Portrait de M. le comte Molé. — A M. le marquis de Laferté.
1836. La Vierge a l'hostie. — A l'empereur de Russie.
1839. L'Odalisque et l'Esclave. — A M. Marcotte.
1840. Raphael et la Fornarina. — A M. Duban.
La maladie d'Antiochus, ou Stratonice. — A M. le duc d'Aumale.
1841. Portrait de Mme Moitessier, assise.
Portrait du duc d'Orléans.
1842. Portrait de Chérubini couronné par la Muse de la musique. — Musée du Luxembourg.
Cartons pour les vitraux de la chapelle Saint-Ferdinand, a Sablonville. — Musée du Luxembourg.
1844. Cartons pour les vitraux de la chapelle de Dreux. — Musée du Luxembourg.
1845. Portrait de Mme la comtesse d'Haussonville.
1846. Portrait de Mme Frédéric Reiset.
1848. Vénus Anadyomène. — A M. Frédéric Reiset.
Arétin et l'envoyé de Charles-Quint. — A M. Marcotte-Genlis.
Arétin chez le Tintoret. — A M. Marcotte-Genlis.
Portrait de Mme la baronne James de Rothschild.
1850. L'Age d'or; commencé vers 1841 est abandonné définitivement par Ingres. — Peinture murale au château de Dampierre.
1851. Jupiter et Antiope. — A M. Moitessier.
1852. Portrait de Mme Gonse.
Portrait de Mme Moitessier, en pied.
1853. Portrait de Mme la princesse de Broglie.
Apothéose de Napoléon Ier. — Hôtel de ville de Paris.
1854. Jeanne d'Arc assiste au sacre de Charles VII. — Musée du Luxembourg.
La Vierge a l'hostie. — Ministère de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts.
1855. Portrait du prince Napoléon Jérôme.
1856. La Source. — A Mme la comtesse Duchâtel.
Portrait de Mme Moitessier.
Bienheureuse Germaine de Pibrac. — Église de Sapiac, faubourg de Montauban.
1858. La Sainte Vierge. — A M. Roland-Gosselin.

1858. Molière a la table de Louis XIV. — L'empereur Napoléon III.
Naissance des Muses. — Le prince Napoléon.
1859. La Vierge couronnée. — A Mme la baronne de Larinthie.
Angélique attachée au rocher. — A M. Haro.
Portrait de Mme Ingres, née Ramel.
Portrait de J.-A.-D. Ingres. — Galerie des *Offices* à Florence.
1860. La maladie d'Antiochus, ou Stratonice. — A Mme la comtesse Duchâtel.
La Vierge a l'hostie. — A M. Knyff.
1862. Jésus au milieu des docteurs. — Musée Ingres à Montauban.
L'Age d'or, petit tableau. — A Mme Ingres.
1864. Œdipe explique l'énigme du Sphinx (variante). — A M. Émile Pereire
Intérieur d'un Harem. — A M. C. Say.
1865. Martyre de saint Symphorien. — A Mme Ingres.
Portrait de Jules César. — L'empereur Napoléon III.
Apothéose d'Homère, dessin. — A Mme Ingres.
1866. La Vierge a l'hostie. — A Mme Ingres.
La maladie d'Antiochus, ou Stratonice. — A Mme Ingres.
Eschyle, Sophocle et Euripide. — A M. Théophile Gautier.

TABLEAUX SANS DATE.

La Vierge et l'enfant Jésus. — A MM. Paul et Raymond Balze.
Étude peinte pour la figure de l'enfant Jésus dans ce tableau. — A M. Gatteaux.
Portrait de J.-A.-D. Ingres. — A Mme Ingres.
Portrait de M. le baron de Norwins de Montbreton.
Portrait du neveu de Talma. — A M. Perody.
Minerve, Jupiter, l'Amour, Mars, Pallas, Vénus. — A Mme Hittorff.
Portrait de M. Dédeban. — A M. Gigoux.
Portrait de M. Lemoyne. — A M. Gigoux.
Vénus blessée par Diomède remonte au ciel. — A M. Asseline.

PORTRAITS DESSINÉS

QUI ONT ÉTÉ EXPOSÉS A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS, EN 1867.

Nous en reproduisons la liste telle qu'elle a été dressée dans le Catalogue imprimé pour l'Exposition.

Mme LA COMTESSE D'AGOULT. La fille de Mme la comtesse d'Agoult, Mme la comtesse de Charnacé, est assise à côté de sa mère. Ce dessin à la mine de plomb, signé : *J. Ingres d.* 1849, a été gravé en *fac-simile* par M. Salmon.

M. BAILLOT. Ce dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres delin^vit^ en hommage à Madame Baillot* 25 *août* 1827, a été gravé au trait dans l'ouvrage publié par M. Magimel.

M. VICTOR BALTARD. Dessin à la mine de plomb, signé : *Offert à madame Baltard. Ingres del. Rome* 1837. 30 *aoust.*

Mme VICTOR BALTARD. Dessin à la mine de plomb, signé : *Offert à son ami M. V^r^ Baltard. Ingres del. Rom.* 1836.

Mme BALZE mère. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à son ami M. Balze.* 1828. — A. M. Paul Balze.

M. BELJAME. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à Rome,* 1812.

M. BERTIN. Première pensée pour ce portrait. Dessin à la mine de plomb et à la pierre noire, signé : *Ing.* — Musée de Montauban.

M. BLONDEL. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres. Rome,* 1809.

M. CARISTIE. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à Caristie. Rome,* 1819. — A M. Georges Duplessis.

CHARLES X, ROI DE FRANCE. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres.* — A M. Haro.

CHARLES X, ROI DE FRANCE. Grand dessin au crayon noir rehaussé de blanc. Étude pour les vêtements du roi, dans l'ouvrage du Sacre. — A. M. Gatteaux.

CHARLES X, ROI DE FRANCE. Deux études nues d'après nature, pour le portrait du roi. Deux dessins à la mine de plomb, signés : *Ing.,* et étude à la pierre noire pour le bras du roi. — Musée de Montauban.

Mme CHAUVIN. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres. Rome,* 1812. — A M. Duban.

CHERUBINI. Étude d'après nature. Dessin à la mine de plomb, signé : *Souvenir d'amitié à Monsieur Thomas, Ing. del.* 1835 *Rome.* — A M. Ambroise Thomas.

CHERUBINI. Trois études de draperie pour la Muse de la musique. Trois dessins à la mine de plomb, signés : *Ing.* — Musée de Montauban.

Mme Ch..... Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del.* 1854. Étude pour la tête de *la Gloire* dans l'*Apothéose de Napoléon Ier*. — A M. Cherubini.

M. Cordier. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres. Rome.* 1811. — A M. de Fleury.

Cortot. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à Cortot.* 1818, *Rome.* — A Mme la comtesse de Comps.

M. Debia. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del. en hommage à Mme Debia.* 1828.

M. Defresne. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del.* 1825.

Mme Defresne. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del.* 1826.

Mme Destouches. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres delineavit. Rome,* 1816.

Mme Devauçay. Sépia, signé : *Ingres à Mme Coutan.* — A Mme Hauguet.

Mme Sophie Dubreuil. Dessin à la mine de plomb, signé : *Sophie Dubreuil, notre sœur. Ingres del.* 1838. — Musée de Montauban.

Le général Dulong. Ce dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres deli. Rome,* 1818, a été lithographié par Mme A. Varcollier.

Mme Flacheron. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres et Mme Ingres à leur bonne amie Madame Duvivier.*

Hippolyte Flandrin. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à son ami et grand artiste Hippolyte Flandrin.* 1850.

Mme Hippolyte Flandrin. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del. à son ami et son illustre élève Hte Flandrin.* 1850.

M. Hubert de Fleury. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del. à Madame Louise Marcotte.* 18 *octobre* 1858.

Mme de Fleury. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del. à Madame Marcotte, au Poncelet. oct.* 1848.

La famille Forestier. Ce dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres fecit,* a été gravé au trait dans l'ouvrage publié par M. Maginel. — A Mme Hauguet.

M. Forster. Ce dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres fecit,* a été fait au mois de février 1825.

M. Gatteaux père. Ce dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres fecit en hommage à Madame Gatteaux. Nauphle,* 3 *sept.* 1828, a été gravé en *fac-simile* par Dien.

Mme Gatteaux. Ce dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à son ami Gatteaux,* 1825, a été gravé en *fac-simile* par Dien.

M. Édouard Gatteaux. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à Rome,* 1813.

M. Édouard Gatteaux. Ce dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del.* 1834, *à Madame Gatteaux*, a été gravé en *fac-simile* par Dien.

M. Gilibert. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres dessina son ami Gilibert en* 1829. — Musée de Montauban.

M., Mme et Mlle Guille. Dessin à la mine de plomb, signé : 1852, *à son cher beau-frère M. Guille. Ingres del.*

Mlle Guille. Dessin à la mine de plomb, rehaussé d'aquarelle, signé : *Baby offrant le pain bénit à la chapelle de la Vierge dans l'église de Meung, le* 15 *aoust* 1856. *Son parrain Ingres del.*

M. Guyet-Desfontaines. Dessin à la mine de plomb, signé : *A Madame Guyet-Desfontaines. Ingres delineavit.* 1847.

M. le docteur Norbert Hache. Dessin à la mine de plomb, signé : *A sa chère belle-sœur Mme Mathilde Ramel. Ingres del.* 1856.

Mme Haudebourt-Lescot. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à Rome*, 1814. — A M. Blaise Desgoffe.

Mme H..... Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del. à M. Hauguet*, 1849.

Mme la comtesse d'Haussonville. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres*, 1842. — A Mme Ingres.

Mme la comtesse d'Haussonville. Dessin à la mine de plomb. — A M. Gatteaux.

——— Étude de bras pour ce portrait. Dessin à la pierre noire sur papier calque. — Musée de Montauban.

M. et Mlle Hayard. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à Mme Hayard. Rome.* 1815. — A M. Duban.

Mme Hayard et son Enfant. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à M. Hayard. Rome*, 1814. — A M. Duban.

Mme Hayard. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres.* — A M. Duban.

M. Hennet. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del. à sa très-excellente amie Madame Hennet.* 1846.

Mme E. Hennet. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à son ami et élève Hennet.* 1842. — A M. Alphonse Hennet.

Mme la baronne d'Herville. Ce dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del. à Madame Marcotte d'Argenteuil*, 1834, a été lithographié par Léon Noël. — A M. Joseph Marcotte.

Mme Hinard. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del. à son ami Monsieur Balze.* 1828. — A M. Raymond Balze.

M. Hittorff. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à Madame Hittorff.* 1829.

Mme Hittorff. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à son ami Hittorff.* 1829.

Mme Ingres mère. Ce dessin à la mine de plomb a été gravé au trait dans l'ouvrage publié par M. Magimel. — Musée de Montauban.

J.-A.-D. Ingres. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à son ami Monsieur Marcotte. Florence*, 1822. — A M. Joseph Marcotte.

Mme Ingres. Dessin à la mine de plomb et lavé. — Musée de Montauban.

Mme Ingres. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres fec. Mme Ingres à Mlle Maille.* — A. M. Gonse, de Rouen.

Mme Ingres, née Ramel. Dessin à la mine de plomb, signé : *Madame Dpne Ingres. Ingres del.* 1852.

M. Henri Labrouste. Ce dessin à la mine de plomb, signé : *A MM. les élèves de M. Labrouste, architecte. Ingres del.* 1852, a été gravé en *fac-simile* par Dien.

Mlle Louise L..... Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres.* — A Mme la comtesse de Comps.

M. Lavergne. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à M. Balze*, 1830, *aoust.* — A M. Paul Balze.

Mme LAVERGNE. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del. à Madame Lavergne*. — A M. Raymond Balze.

M. LEGENTIL. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del. à Madame Marcotte, au Poncelet.* 29 *aoust* 1846.

Mme LEGENTIL, NÉE MARCOTTE. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del. à Madame Marcotte, au Poncelet.* 23 *aoust* 1846.

M. LEPÈRE. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del. à Madame Lepère.* 1831.

Mme LEPÈRE. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del. à Monsieur Lepère.* 1831.

M. HENRI LEHMANN. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del. à son ami et élève Henry Lehmann.* 6 *mai* 1850.

GUILLON-LETHIÈRE. Dessin à la mine de plomb. — A M. Viollet-le-Duc.

M. ALBERT MAGIMEL. Dessin à la mine de plomb, signé : *A son excellente amie Madame Magimel, Ingres l'a offert,* 1850.

Mme AMÉLIE MAGIMEL. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à son excellent ami Magimel,* 1850.

Mme MALLET. Dessin à la mine de plomb, signé : *J. Ingres d. Roma* 1809. — A M. Labouchère.

Mme MARCOTTE mère. Ce dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à son ami Monsieur Marcotte,* 1825, a été gravé en *fac-simile* par Calamatta. — A M. Joseph Marcotte.

M. MARCOTTE. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres. Rome,* 1811.

Mme MARCOTTE. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à son ami Monsieur Marcotte, le* 6 *février* 1828.

M. MARCOTTE. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres delineavit,* 1828, *à Madame Marcotte d'Argenteuil.*

Mme MARCOTTE. Dessin à la mine de plomb, signé : *à mon digne ami M. Marcotte. Ingres del.* 23 *aoust* 1851.

M. MARCOTTE-GENLIS. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à M. Genlis,* 1830.

M. JOSEPH MARCOTTE. Dessin à la mine de plomb, signé : *J. Ingres del.* 1849, *à Madame Louise Marcotte, au Poncelet.*

Mlle MARCOTTE (Mme ALEXANDRE LEGENTIL). Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à papa et à maman.* 1830. — A M. Legentil.

M. MARTIN. Ce dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à son ami M. Martin,* 1825, a été gravé par Calamatta en 1835. — Musée du Luxembourg.

M. LE DOCTEUR MELIER. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del.* 1849. — A Mme Antonin Desormeaux.

LADY MONTAGUE. Portrait. La figure est couchée sur un lit de parade. Première pensée pour le dessin catalogué sous le n° 229. Dessin à la mine de plomb sur papier calque. — Musée de Montauban.

LE PRINCE ACHILLE MURAT. Dessin à la mine de plomb, signé : *Dessiné d'après nature, par moi, Ingres. Naples,* 1814. — A Mme Pierret.

LE PRINCE LUCIEN MURAT. Dessin à la mine de plomb, signé : *Dessiné d'après nature par moi Ingres à Naples,* 1814. — A Mme Pierret.

NAPOLÉON Ier EMPEREUR. Première pensée du tableau exposé sous le n° 102. Dessin à la plume lavé, signé : *Ingres*. — A M. Lefuel.

M. LE COMTE DE NIEUWERKERKE. Ce dessin à la mine de plomb, rehaussé de blanc, signé : *Hommage du plus affectueux dévouement, Ingres,* 1856, a été gravé en *fac-simile* par Dien et Riffaut.

S. A. R. LE DUC D'ORLÉANS. Dessin à la mine de plomb. Étude pour le portrait peint du prince. — A M. Gatteaux.

S. A. R. LE DUC D'ORLÉANS. Étude pour le vêtement de ce portrait. Dessin à la pierre noire rehaussé de blanc sur papier gris. — Musée de Montauban.

LE COMTE AMÉDÉE, DEPUIS LE MARQUIS DE PASTORET. Étude pour le vêtement dans ce portrait. Dessin à la pierre noire sur papier gris, signé : *Ing.* — Musée de Montauban.

Mme LA MARQUISE DE PASTORET. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del. Florence* 1822.

Mgr DE PRESSIGNY. Eau-forte, signée : *J. D. Ingres fecit Roma,* 1816, et contre-épreuve, retouchée et coloriée par Ingres. — A M. Gatteaux.

M. RAMEL. Dessin à la mine de plomb, signé : *J. Ingres del. à sa bonne famille Ramel.* 1852. — A Mme Ingres.

Mme RAMEL. Dessin à la mine de plomb, rehaussé de blanc, signé : *J. Ingres del.* 1852, *à sa bonne famille Ramel.* — A Mme Ingres.

M. ALBERT RAMEL. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del. à son cher beau-frère Albert Ramel.* 1861.

Mlle RAMEL. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del.* 1855, *à Meung. A sa chère belle-sœur Mademoiselle Mathilde Ramel.*

RAOUL-ROCHETTE. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres.*

Mme RAOUL-ROCHETTE. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à son ami et confrère Monsieur Raoul-Rochette* 1830.

Mlle ANGÉLIQUE RAOUL-ROCHETTE. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres* 1834.

Mlle JOSÉPHINE RAOUL-ROCHETTE. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del.* 1834.

Mme LA BARONNE DE ROTHSCHILD. Étude pour la robe dans ce portrait. Dessin à la pierre noire rehaussé de blanc, signé : *Ing.* — Musée de Montauban.

H.-J. RUTXHIEL. Ce dessin à la mine de plomb, signé : *par Ingres Rome* 1809, a été lithographié par Gérard Fontallard. — A Mme Duguay.

Mme SIMART. Dessin à la mine de plomb, signé : *A son ami Simard, Ingres, del.* 1857. — A M. Baltard.

LA FAMILLE STAMATY. Dessin à la mine de plomb, signé : *J. A. Ingres del. Roma* 1818. — A M. Camille Stamaty.

M. STURLER. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del., à son ami Sturler, 3 sept.* 1849.

Mme MATHILDE STURLER. Dessin à la mine de plomb, signé : *à mon ami Sturler. J. Ingres, del. oct.* 1861.

M. THÉVENIN. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres et sa grosse à Madame Delavalette Rome* 1817. — A M. J.-C. Thévenin.

M. Thomguet. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del. à Madame Tomguiez, Florence, ce 30 décembre* 1821.

Mme Cécile Tournouer. Dessin à la mine de plomb, signé : *à M. Forgeot, son très-affectionné Ingres, del. 12 sept.* 1856.

M. J. Vatinelle. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres, Rome,* 1820.

M. de Villers. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à Rome,* 1811. — A M. de Fleury.

Mme Viollet-le-Duc. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del. à Monsieur Viollet-le-Duc.*

Le baron Walkenaer. Ce dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à son ami Monsieur Marcotte,* 1826, a été lithographié par Léon Noël et par Ch. Bazin. — A M. Joseph Marcotte.

Mme la baronne Walkenaer. Ce dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à son ami Monsieur Marcotte,* 1829, a été lithographié par Léon Noël. — A M. Joseph Marcotte.

Portrait d'homme. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres. Rome*, 1812. — A M. Émile Galichon.

Portrait de femme agée. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres,* 1826. — Musée de Montauban.

Étude de jeune fille. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del.* 1857. — A M***.

Portrait d'une dame anglaise vue de trois quarts et dirigée vers la gauche. Dessin à la mine de plomb. — A M. Gatteaux.

Portrait d'une jeune Anglaise vue de trois quarts et dirigée vers la droite. Dessin à la mine de plomb. — A M. Gatteaux.

Portrait de femme en pied, tenant une ombrelle à la main. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del. Flor.* 1823. — A M. Albert Goupil.

Portrait de Femme. Dessin à la mine de plomb, signé : *A.-J. Ingres à Monsieur Thévenin, Rome.* 1817.

Portrait d'homme debout ; il est coiffé d'un turban. — A M. Varcollier.

Portrait de femme en pied, également coiffée d'un turban. — A M. Varcollier. Ces deux dessins à la mine de plomb sont des copies en *fac-simile* faites par Mme Varcollier, élève de M. Ingres, d'après des originaux aujourd'hui perdus.

Portrait d'homme en pied. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del. Florence,* 1823. — A M. Albert Goupil.

Portrait de Jeune fille, les bras croisés. Dessin à la mine de plomb. — Musée de Montauban.

La Jeune fille au chevreau (Mlle Taurel). Ce dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres del.,* a été gravé par Dien, dans la *Gazette des Beaux-Arts*. — A M. Émile Galichon.

DESSINS ET AQUARELLES

Ne pouvant connaître tous les dessins d'Ingres ni en donner ici une liste qui allongerait outre mesure ce Catalogue, nous indiquons ci-après les principaux dessins et aquarelles du peintre, surtout les dessins d'ensemble, laissant de côté ses études partielles qui sont innombrables.

L'ENFANT JÉSUS DANS LES BRAS DE LA VIERGE EST ADORÉ PAR SAINT ANTOINE DE PADOUE ET SAINT LÉOPOLD. Aquarelle signée : *J. Ingres fecit.,* 1855, *à madame Ingres.* — A Mme Ingres.

JÉSUS AU MILIEU DES DOCTEURS. Étude drapée pour un docteur. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres.* — A M. Haro.

Figure d'homme qui descend un degré et qui fuit en se bouchant les oreilles. Cette figure, destinée au même tableau, n'a pas été employée. Dessin à la pierre d'Italie, signé : *Ing.* — A M. Gatteaux.

LES CLEFS DE SAINT PIERRE. Première pensée du tableau. Dessin de l'ensemble de la composition à la pierre noire, sur papier calque. — A M. Gatteaux.

Première pensée du même tableau. Aquarelle de l'ensemble de la composition, signé : *Ingres inv. et pinxit Roma.* 1815. — A Mme Hauguet.

Figure drapée. Étude d'homme destinée au même tableau et non employée. Dessin à la pierre noire, signé : *Ingres.* — A M. Haro.

MARTYRE DE SAINT SYMPHORIEN. Dessin de l'ensemble de la composition, mis au carreau et signé : *J. Ingres, Pxit Delineavit.* — A M. Isaac Pereire.

Grande lithographie retouchée entièrement par M. Ingres et signée : *I. A. D. Ingres Pit*. — A Mme Ingres.

Un Licteur, puis une étude pour la tête, vue par derrière, et deux études pour les mains du même licteur. Dessin à la pierre d'Italie, signé à l'encre : *Ingres.* — A M. Haro.

Tête du même licteur. Dessin au fusain sur papier gris, signé : *Ing.* — A M. Gatteaux.

Enfant nu debout, et une seconde étude pour la tête de cet enfant. Dessin à la pierre d'Italie, signé : *Ingres.* — A M. Haro.

Étude de l'ensemble de la composition avec beaucoup de modifications importantes. Toutes les figures sont nues. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à son ami Stürler.* — A M. Stürler.

VÉNUS BLESSÉE. Dessin à la mine de plomb, sur papier calque, de l'ensemble de la composition. — Musée de Montauban.

LE JUGEMENT DE PÂRIS et quatre figures nues ou drapées. Cinq dessins à la mine de plomb, signés : *Ing.* — Musée de Montauban.

ROGER ET ANGÉLIQUE. Étude d'après nature pour la figure d'Angélique et deux

études pour la figure de Roger. Trois dessins à la mine de plomb, signés : *Ing.* — Musée de Montauban.

ROGER DÉLIVRANT ANGÉLIQUE. Première pensée pour la figure d'Angélique. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres.*

Ce dessin, retouché et terminé le 5 janvier 1867, est un des derniers croquis du maître. — A M. Ph. Burty.

JUPITER ET ANTIOPE. Dessin au crayon noir, signé : *J. Ingres pinxit et del. Ingres à Monsieur de Monbrison.* — A M. George de Monbrison.

PHILÉMON ET BAUCIS. Composition entière. Dessin à la mine de plomb et lavé, signé : *Ingres à Monsieur le comte de Nieurskerke. Hommage de haute estime et d'affectueux dévouement. Aoust,* 1856. — A M. de Nieuwerkerke.

Petite aquarelle de l'ensemble de la composition, signée : *A sa bien bonne et digne amie Madame Hennet. Ingres, inv. et delineavit.* 1851. — A M. Hennet.

L'AGE D'OR. Étude drapée pour la figure de Saturne. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres.* — A M. Haro.

Études d'homme et de femme nus debout. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres.* — A M. Haro.

Étude de femme nue debout, le bras droit levé, et une seconde étude de la tête. Dessin à la mine de plomb. — Musée de Montauban.

Deux études de femmes nues; l'une d'elles est couchée sur le ventre; l'autre, assise, tient son genou de ses deux mains. Ce dessin à la mine de plomb a été gravé sur bois dans la *Gazette des Beaux-Arts,* t. IX, p. 362. — A M. Gatteaux.

Deux études de femmes nues agenouillées et les bras levés. Dessin à la mine de plomb. — Musée de Montauban.

Trois dessins différents pour l'ensemble de cette composition. Dessins à la mine de plomb et à l'encre. — Musée de Montauban.

LA SOURCE. Étude pour l'ensemble de cette figure. Études de mains, de bras, de pieds, et croquis pour l'oreille. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres.* — A M. Haro.

Étude pour l'ensemble de cette figure. Dessin à la pierre noire et deux études à la plume pour la *Vénus Anadyomène.* — Musée de Montauban.

ALEXANDRE CÉDANT CAMPASPE A APELLES. Ensemble de cette composition non exécutée par Ingres, trois croquis pour cette composition, plus cinq croquis divers. Neuf dessins à la mine de plomb, signés : *Ing.* — Musée de Montauban.

ODALISQUE AVEC UNE ESCLAVE. Dessin de l'ensemble de la composition, il est signé. — A M. Émile Galichon.

APOTHÉOSE D'HOMÈRE. Dessin de l'ensemble de la composition. Première pensée du tableau. Dessin à la mine de plomb et lavé, signé : *Ingres inv. et Pinxit.* — A Mme Hauguet.

Deux études pour la figure de la Gloire, l'une nue, l'autre drapée. Dessins à la mine de plomb, signés : *Ingres.* — A M. Haro.

HOMÈRE DÉIFIÉ. Ce grand dessin, signé : *J. A. D. Ingres inv. Pinxit Delineavit,* a été photographié par M. Marville. — A Mme Ingres.

ROMULUS VAINQUEUR D'ACRON. Dessin de l'ensemble de la composition. Première

idée du tableau qui était à Rome dans le palais du Quirinal et qui est aujourd'hui à notre École des beaux-arts. Dessin à la mine de plomb mis au carreau. — A M. Gatteaux.

Dessin de l'ensemble de la composition à la mine de plomb rehaussé d'aquarelle, signé : *Ingres*. — A M. Gatteaux.

Aquarelle de l'ensemble de la composition. Ingres s'est représenté assis sur un escabeau, en train de peindre le tableau dans la partie haute de l'église de la *Trinita de' Monti*, qui lui servait alors d'atelier. Derrière lui se voient contre une chaise son violon et son archet. — A Mme Ingres.

Aquarelle de l'ensemble de la composition, signée : *Ingres inv. et pinx. Roma in Edibus Monte Cavallo a tempera*, 1816. — A Mme Hauguet.

Dessin de l'ensemble de la composition à la mine de plomb sur papier calque, signé : *J. Ingres in Pit. Roma*, 1808. — A M. Émile Galichon.

Alexandre et Éphestion. Dessin lavé, signé : *Ingres, f.* — A M. Gatteaux.

Les ambassadeurs d'Agamemnon envoyés pour apaiser Achille. Dessin de l'ensemble de cette composition, pour laquelle M. Ingres obtint le grand prix de Rome; il est à la plume et lavé. Signé : *Ingres*. — A M. Adolphe Roger.

La maladie d'Antiochus, ou Stratonice. Première pensée du tableau. Composition très-différente de celle qui fut exécutée. Dessin à la mine de plomb et lavé. — A Mme Hauguet.

Virgile lisant l'Énéide. Dessin de l'ensemble de la composition à la mine de plomb, avec des rehauts de blanc, signé : *A. Ingres inv. pinxit del. Florence*, 1822, *à son ami M. Marcotte*. — A M. Legentil.

Autre dessin de l'ensemble, aquarelle. — A M. Frédéric Reiset.

Étude pour la figure de Virgile. Dessin à la mine de plomb. — A M. Gatteaux.

Dessin de l'ensemble de la composition au crayon noir et à l'estompe, signé à l'encre : *Ingres*. — A M. Armand Cambon.

Études pour la statue de Marcellus qui domine la composition. Quatre dessins à la pierre noire, signés : *Ing*. — Musée de Montauban.

Louis XI se tirant les cartes. Projet pour un tableau que Ingres se proposait d'exécuter. Étude d'après nature, la tête est celle du modèle. Dessin au crayon noir rehaussé de blanc, signé : *Ing*. — Musée de Montauban.

Françoise de Rimini. Dessin à la mine de plomb de l'ensemble de la composition, signée : *Ingres inv. et fecit*. — A Mme Montett-Gilibert.

Raphael et la Fornarina. Dessin de l'ensemble de la composition, à la mine de plomb, signé : *Ingres fecit* 1825. — A Mme Hauguet.

Étude nue pour la figure de la Fornarina. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres à son ami Sturler*. — A M. Sturler.

Léonard de Vinci mourant dans les bras de François Ier. Première pensée du tableau. Dessin de l'ensemble de la composition, lavé, et signé : *Ingres inv.* — A Mme Hauguet.

Dessin à la mine de plomb, signé : *Ingres inv. et pinxit à Monsieur Thévenin*. — A M. J.-C. Thévenin.

Naissance de Raphael entre les Graces. Composition non exécutée par

Ingres, et trois études diverses pour *Raphaël et la Fornarina*. Quatre dessins à la mine de plomb, signés : *Ingres*. — Musée de Montauban.

PHILIPPE V ET LE MARÉCHAL DE BERWICK. Aquarelle, signée : *J. A. D. Ingres fit*. 1864. — A Mme Ingres.

HENRI IV ET SES ENFANTS. Dessin à la mine de plomb signé : *Ingres inv. et pinxit à monsieur Thévenin. Rome* 1819. — A M. J.-C. Thévenin.

APOTHÉOSE DE NAPOLÉON Ier. Étude pour l'ensemble de la composition. Dessin à la mine de plomb lavé, signé : *J. Ingres* 1821. — A M. Petit.

FRONTISPICE DE L'OUVRAGE SUR LE SACRE DU ROI CHARLES X. Études d'après des femmes nues et drapées pour ce frontispice. Six dessins à la mine de plomb, signés : *Ing*. — Musée de Montauban.

Études d'après des femmes nues pour le même frontispice. Quatre dessins à la mine de plomb, signés : *Ing*. — Musée de Montauban.

LE DUC D'ALBE A SAINTE-GUDULE. Dessin de l'ensemble de la composition, signé : *J. Ingres*. 1815. — A M. Haro.

LE VOEU DE LOUIS XIII. Première pensée pour ce tableau. La Vierge debout, les mains jointes, contemple le corps mort de son Fils étendu devant elle. Dessin à la mine de plomb, signé : *Ing*. — A M. Gatteaux.

LE PAPE PIE VII PRIANT DANS L'ÉGLISE DE SAINT-PIERRE DE ROME. Aquarelle, signée : *Ingres. Rome* 1808. — A M. Haro.

SONGE D'OSSIAN. Aquarelle sur papier calque, signé : *Ingres inv. et pinx. Roma in edibus monte Caval.* 1812. — A Mme Hauguet.

PROJET DE TOMBEAU POUR LADY MONTAGUE. Ce dessin lavé, signé : *I. Ingres Init et fecit Roma*, a été gravé au trait dans l'ouvrage publié par M. Magimel, et à l'eau-forte par M. Léon Gaucherel, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. IX.

CHAPELLE BORGHÈSE DANS L'ÉGLISE DE SAINTE-MARIE-MAJEURE, LE SOIR DES PRIÈRES DES QUARANTE-HEURES. Dessin lavé, signé au dos : *Ingres*. 1824. — A M. Legentil.

INTÉRIEUR D'UN RÉFECTOIRE décoré de peintures représentant le Christ en croix entouré de la Vierge, de saint Jean et de six autres saints et saintes. Aquarelle. — A Mme Ingres.

VUE DE TIVOLI. Dessin à la mine de plomb et lavé, signé : *Ingres del*. — Musée de Montauban.

INTÉRIEUR DU DÔME DE PISE ET VUE EXTÉRIEURE DE L'ÉGLISE DE SAN VITALE A RAVENNE, ETC. Trois dessins à la mine de plomb. — Musée de Montauban.

AUTEL DU MONASTERIO MAGGIORE A MILAN, PÉRISTYLE DU COUVENT DE VALLOMBROSA, CHAPELLE BORGHÈSE, A SAINTE-MARIE-MAJEURE, ETC. Sept dessins à la mine de plomb. — Musée de Montauban.

Nous mentionnons ici en bloc les dessins pour les vitraux qui décorent les chapelles de Dreux et de Saint-Ferdinand, à Sablonville, parce que ces dessins sont décrits dans le catalogue du Musée du Luxembourg. C'est M. Gatteaux qui en possède toutes les études.

GRAVURES ET LITHOGRAPHIES

D'APRÈS LES TABLEAUX OU DESSINS D'INGRES

INGRES A SES ÉLÈVES. Il est représenté à mi-corps, assis à une table et un crayon à la main. Dessin au crayon et gravé en *fac-simile* par Calamatta, 1839.

ÉTUDE PEINTE DU LICTEUR SE RETOURNANT, dans le *Saint Symphorien*, lithographiée par Bargue.

STRATONICE ET ANTIOCHUS, gravé par Flameng et publié dans la *Gazette des Beaux-Arts*.

ROMULUS, VAINQUEUR D'ACRON, gravé par M. Haussoullier, d'après le dessin qui appartient à M. Émile Galichon. In-folio.

LE MÊME SUJET, gravé par M. Rosotte pour la *Gazette*. Grand in-8°.

LE HAREM, gravé par Haussoullier d'après le tableau qui appartenait au prince Napoléon.

POSIDIPPE, statue antique, gravée au burin par Bourgeois, d'après le dessin d'Ingres, pour le musée Bouillon.

ANTINOUS ÉGYPTIEN, statue antique, gravée par Chastillon, d'après le dessin d'Ingres, pour le même musée.

NÉRON, buste antique, gravé par Pelée d'après le dessin d'Ingres.

GRANET, peintre, gravé par Frémy d'après la peinture d'Ingres.

GRANET, peintre, portrait au crayon fait à Rome, gravé en *fac-simile* par Mme Reinaud.

MADAME GRANGER, portrait au crayon fait à Rome en 1811, gravé en *fac-simile* par Bracquemond pour la *Gazette des Beaux-Arts*.

LE CARDINAL DE LATIL (alors évêque), dessiné au crayon par Ingres pour l'ouvrage du *Sacre de Charles X*, et gravé au burin par Henriquel-Dupont.

LE DOCTEUR LAZZERINI, portrait au crayon, dessiné en 1829 et gravé la même année par Fournier.

MONSIEUR LEBLANC, portrait peint, gravé par Fournier.

MADAME LEBLANC, portrait peint, gravé par le même.

ACHILLE LECLERC et ROVOT, architectes, double portrait au crayon dessiné à Rome en 1812, gravé en 1850 par Mlle Girard.

J.-B. LEPÈRE, architecte, dessin lithographié en 1846 par A. Galimard.

EUSTACHE LESUEUR, dessin au crayon, gravé par Laugier pour l'ouvrage publié par Langlois sous le titre de *Plutarque français*.

GUILLON LETHIÈRE, portrait au crayon, lithographié en manière de *fac-simile*, par ***.

MALLET, ingénieur des ponts et chaussées, Rome, 1809; gravé par Boucheron, retouché par Dien.

L'AMOUR ET PSYCHÉ, groupe antique, gravé d'après le dessin d'Ingres, par Boucher-Desnoyers, pour le musée Bouillon.

TERPSICHORE, statue antique, gravée par Raphaël-Urbain Massard d'après le dessin d'Ingres.

BARTOLINI, portrait peint, gravé par Potrelle.

Mlle CAMILLE BONNARD (on a écrit, par erreur, croyons-nous, Boimard?), crayon, gravé en *fac-simile* par Calamatta. — Mlle Camille Bonnard est peut-être la sœur ou la fille de l'écrivain qui a publié le grand ouvrage des *Costumes*, édité par Goupil.

M. DE BOMBELLES, ministre d'Autriche à Florence, gravé par de Fournier.

CALAMATTA, portrait au crayon, gravé en *fac-simile* par Desvachez, élève de l'illustre graveur.

JULES CÉSAR, dessin fait pour le livre de *César* par Napoléon III, et gravé par Adolphe Salmon.

DAVID D'ANGERS, sculpteur, portrait au crayon, lithographié par E. Marc.

DELORME, peintre, portrait au crayon, gravé en *fac-simile* par Sainte-Ève.

FRÉDÉRIC SYLVAIN NORTH DOUGLAS, portrait au crayon, lithographié en *fac-simile*...

BAUDOUIN DUFRESNE, portrait au crayon, lithographié par Mauzaisse, 1834.

DUMONT, membre de l'Institut, secrétaire perpétuel de l'École des Beaux-Arts, gravé par Leroux, 1838.

CHARLES DUPATY, statuaire, portrait au crayon, dessiné à Rome en 1810, lithographié par F. Noël.

LE COMTE DE FORBIN, portrait au crayon, gravé par Marius Reinaud.

MADAME GATTEAUX, portrait au crayon, lithographié par Mme Atala Varcollier, 1820.

M. MARCOTTE-GENLIS, portrait au crayon, dessiné en 1852, gravé en *fac-simile* par Calamatta.

LE DOCTEUR MARTINET, portrait au crayon, gravé en *fac-simile* par Calamatta.

NAUDET, peintre, dessin au crayon, gravé par Mme Caroline Naudet en 1838.

DE NORVINS, historiographe de Napoléon, portrait dessiné à Rome en 1811, lithographié par Murat.

PAGANINI, le célèbre violoniste, portrait au crayon, dessiné à Rome, gravé en *fac-simile* par Calamatta.

AMÉDÉE DE PASTORET, portrait lithographié par Aubert.

NICOLAS POUSSIN, dessin au crayon, gravé par Baudran pour le livre intitulé : *Plutarque français*.

MADAME SUDRE avec sa petite fille, portrait au crayon, lithographié (par Sudre?).

ALEX. TARDIEU, graveur, portrait au crayon, gravé au burin par Henriquel-Dupont.

UN ANONYME (un Belge), portrait au crayon, gravé en *fac-simile* par Fontana.

UN ANONYME (un Suisse), portrait au crayon, lithographié par Mme Atala Varcollier.

MÉDAILLON représentant l'Architecture entre la Peinture et la Sculpture, d'après le

dessin d'Ingres qui appartient à M. Victor Baltard, architecte, membre de l'Institut, gravé en taille-douce par Dien.

(Ce morceau, gravé en bois, a servi de frontispice à la *Grammaire des Arts du dessin* de M. Charles Blanc.)

FRANÇOIS LUCAS, professeur de sculpture, gravé par Schuler.

N. B. — Les gravures qui ne figurent point dans l'état qui précède ont été mentionnées plus haut, dans le Catalogue des peintures d'Ingres ; quelques-unes même sont peut-être indiquées ici en double emploi.

Rome 19 Sept. 1840

Excellent ami,

Je m'empresse malgré une migraine qui me tue les yeux et qui ne me donne que le temps de vous annoncer que j'ai fini et expédié hier 18 par les soins de M. Guabriac négociant notre ami, à l'adresse de votre maison à Paris une Caisse qui contient votre Tableau de l'odalisque.

Ce tableau que j'ai soigné de mon mieux le voilà enfin, et pardonnez moi en faveur de toutes les choses et circonstances de vous l'avoir dans si long, passés, avec notre ami Gattaux, et que Dieu me soit favorable pour votre approbation

Adieu excellent et bien bon ami
Je n'ai que le temps de vous embrasser avec tous nos voeux pour vous et votre belle et bonne famille

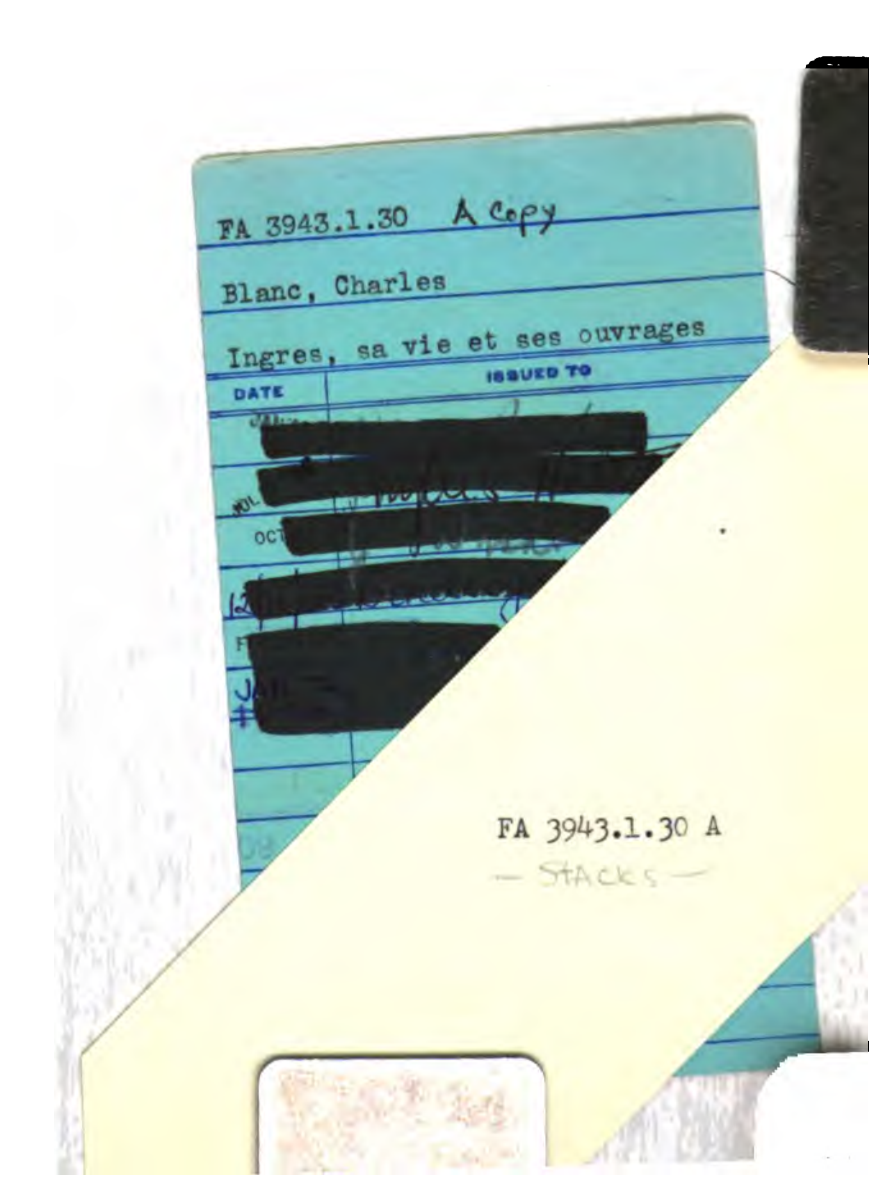
mes hommages à Madame Marcotte et dites-lui pardonner le peu d'érotique de votre tableau, j'ai fait tout ce que j'ai pu pour que ils sont à ses pudiques beaux yeux.

votre ami de Cœur et de tout dévouement

J Ingres

TABLE DES MATIÈRES

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1414]


FA 3943.1.30 A Copy
Blanc, Charles
Ingres, sa vie et ses ouvrages
DATE
ISSUED TO
[redacted]
FA 3943.1.30 A
— Stacks —